RADAR

18 DE MAYO DE 2003. AÑO 6. N° 353

DOS VECES CON LA MISMA RED

SE ESTRENA LA SEGUNDA PARTE DE LA TRILOGIA MATRIX

FITO PÁEZ VUELVE AL ROCK

GILAD ATZMON: EL HIJO RÉPROBO DE ISRAEL

DALÍ REVISITADO

QUIÉN ES ANALÍA COUCEYRO

vale**decir**

JOVENES Golpeadores de Panzas
18-45años No x $ TE 4381-[redacted]
MANICURAS c/exp hta 45añ solic

Gancho Panza

Hay algo enigmático y perturbador en este aviso publicado en la sección de Empleos del suplemento Clasificados de *Clarín* del domingo pasado, y no parece ser tanto la descripción del tipo de empleo ofrecido ("jóvenes golpeadores de panzas"); después de todo, cada uno tiene sus aficiones y fetiches y está bien que así sea. Ni tampoco parece serlo la franja de edad requerida, entre 18 a 45 años, ni que deje un teléfono como único contacto. El problema no es, siquiera, que no se aclare qué tipo de panzas hay que golpear (¿infladas?, ¿musculosas?, ¿desnutridas?). Lo que no se termina de entender, en realidad, es qué significa eso de que la retribución no sería monetaria ("no x $"). ¿Acaso es por placer? ¿Qué quieren? ¿Golpeadores vocacionales? ¿Gente estresada? Pero al menos algo es seguro: hoy día, para conseguir laburo, hay que tener estómago para cualquier cosa.

Para caminar sobre las aguas



Una cadena de supermercados danesa acaba de retirar de sus góndolas unas sandalias plásticas con imágenes de Jesucristo y de la Virgen, tras sufrir los embates de una campaña emprendida por varios grupos religiosos. La cadena en cuestión es la Kvickly, con cerca de nueve decenas de locales en su país; pero las protestas pudieron más. O al menos eso argumenta Jens Juul Nielsen, vocero de la Coop Danmark, la empresa propietaria de la cadena. "Algunos curas creen que uno está pisoteando a Jesús y la Virgen cada vez que se pone estas sandalias", fue el amague del tal Nielsen por explicar la postura de algunas de las más de doscientas personas que elevaron su voz opositora (y en algunos casos también sus puños opositores, ya que, en actitud no muy cristiana que digamos, destrozaron unos cuantos pares pocas horas después de su puesta en circulación el lunes pasado). Un sacerdote ortodoxo confirmó la explicación oficial del supermercado: "Es degradante pararse sobre la imagen de alguien" (sic). Nielsen se negó a confesar cuántos pares de sandalias llegaron a venderse antes de que fueran sacadas de circulación, pero los medios locales hablan de unos 4 mil (aproximadamente la mitad del stock) en pocas horas. Nada tan impresionante desde los sobres de figuritas del Papa que años atrás los niños argentinos podían pedirle a su quiosquero amigo. O lo que se dice, otro golazo de los puestitos camineros a la vera de los caminos del Señor.

Qué se puede hacer salvo hacer películas

Desde que una película como *Mi pobre angelito* se transformó en una de las más taquilleras de la historia, las mentes científicas del mundo se han desvelado no tanto por desentrañar un fenómeno en apariencia inexplicable como por obtener la fórmula para forrarse sin pensar demasiado. Finalmente una mujer llamada Sue Clayton será quien dé reposo a esos cráneos: según su presentación unos días atrás en la Universidad de Londres y el British Film Council, ha logrado aislar científicamente las partes que componen la película comercialmente infalible. Y éstos son los primeros porcentajes, según la Clayton: 30% de acción, 17% de comedia, 13% de "eterna lucha del bien contra el mal", 12% de amor, sexo y romance, 10% de efectos especiales, 10% de argumento y 8% de música. El estudio estuvo basado en un análisis detallado, un "corte transversal" de las películas más taquilleras estrenadas en el Reino Unido en los últimos diez años, desde *Todo o nada* (*The Full Monty*) y *Un lugar llamado Notting Hill* hasta *Otro día para morir* y *Titanic*. ¿Y quién le pagó a la Clayton para que, a pesar de ser una directora de cine y aplicada académica, le dedicara un tiempo considerable a este asunto? La respuesta puede resultar sugestiva, pero al menos no deja azúcar pegada en los dientes: el estudio fue encargado por la Coca-Cola Diet, "para entender más cabalmente qué es lo que hace que funcionen las películas populares" (y, asegurarse de paso, cómo hacer mejores contratos de esponsoreo). Entre las conclusiones del estudio se encuentran un par de datos llamativos: una de las películas que más se acerca al mapa del "film comercialmente perfecto" es *Toy Story 2*, seguido de *Shakespeare apasionado*, aunque con una cuota menor a la necesaria de efectos especiales. Pues bien, será cuestión de que saquen en DVD una nueva versión de aquella inexplicable ganadora del Oscar en la que el Bardo de Avon y Marlowe se trencen en el aire a lo *Matrix* y diriman sus asuntos con sables láser... y a ver a quién le toca el verde y a quién el rojo.

Golpe al corazón

Un alemán ha decidido ponerse a la cabeza del asunto de la violencia en los boliches y darle un ejemplo al mundo. ¿Cómo? Cambiando a los intimidantes sujetos dispuestos en la entrada de su disco, el Beatclub de la ciudad de Colonia, por mujeres desnudas, convencido de que será un método mejor para tratar con los visitantes más problemáticos. Un habitué del lugar dijo como al pasar que "así es mucho más divertido y, si bien las chicas se tienen que poner algo encima cuando salen a la calle, no es ropa ajustada y es mucho lo que queda a la vista". El atuendo laboral de las muchachas es más o menos así: botas largas de tacos altos, portaligas negro y tapado de piel abierto. Linda, una de las chicas consultadas por un medio local, dijo que "es un trabajo mucho más sencillo y divertido que el que tenía antes" y que de esta manera "conozco gente: si tienen más de 18 y están bien vestidos, tienen bastantes posibilidades de entrar cuando estoy en la puerta". "Con nuestras nuevas 'rebotadoras' queremos bajar la atmósfera de agresividad que suele existir en las disco", agregó Philipp Sommer, el joven jefe del lugar. Es que, al parecer, las chicas tienen sus propias armas mortales: te matan con la indiferencia.



¿Por qué se llama Piñón Fijo?

Porque los pendejos la tienen fija con el Piñón.
Mariano.

La respuesta es clara, su padre se llama Plazo Fijo y su madre Cuota Fija, es cosa de familia.
Paulo el 9

Porque remite a un golpe de puño que le asestó el padre cuando niño, que lo dejó en un eterno estado de payasada que sólo podía ser solventado mediante la apropiación de canciones infantiles. Piñón Fijo, golpe certero.
Flavo y Merunga desde una émblemática mesa de Palermo.

Porque es fijo que por su actuación le darán un piñón.
Samuel Vimes, Comandante de la Guardia de Ankh-Morpork

Porque en la época de De la Rúa tenía un plazo fijo y con el corralito le metieron flor de piñón.
Krusty, autor del libro ¿Y dónde estás Grassi?

Porque es una fija para ponerle un piñón.
El Pavo de Navidad

Por la misma razón que la gallina era Turuleca.
El Gallo Claudio

Para la semana próxima: ¿Por qué los chicos se tienen que ir a dormir a las diez?



¿Eduardo Galván? ¿Luis Duhalde?

COMUNÍQUESE CON RADAR

Para criticarnos, felicitarnos o proponer ideas, descabelladas y de las otras, llame ya:
fax 6772-4450
yomepregunto@pagina12.com.ar

Un fotógrafo en las orillas

POR EDGARDO COZARINSKY

Quisiera entender ese fenómeno de la distancia necesaria para ver, reconocer y apreciar lo próximo. Es la vieja fábula del pájaro azul, muy anterior a la adaptación simbolista de Maeterlinck, y que siempre me había inspirado rechazo por las connotaciones conformistas y populistas que el siglo XX le había adherido. Pero sus encarnaciones más elocuentes se han dado fuera de la escena o la página impresa. Borges, nacido en Buenos Aires, necesitó los años de adolescencia y primera juventud en Ginebra, Lugano y Mallorca, para descubrir al volver a su ciudad natal que ésta tenía la sustancia y los elementos del mito, y se aplicó a elaborarlo, con muy variadas entonaciones, a partir de ese primer libro emblemáticamente titulado *Fervor de Buenos Aires*.

Conformismo y populismo se evaporan cuando la fábula se encarna en un hijo de la diáspora. Rolando Paiva, que murió en París el pasado viernes 9 de mayo, había nacido en Marsella, en la clandestinidad de la "zona libre" durante la Segunda Guerra Mundial, y creció en la Varsovia comunista adonde lo llevó su madre. Sólo conoció Buenos Aires a los catorce años y la dejó a los treinta. Cuando empezó a visitarla de nuevo, lo hizo cada vez con más asiduidad. Había vivido en París, sí, pero sobre todo había hecho varios viajes de descubrimiento y exploración por Asia Central. Allí sintió en las culturas no europeas y su arte popular una fuerza que lo atraía sin necesidad de que París la aceptara, analizara y codificase.

En las fotografías de su espléndido libro *El Paraná* (2001) reconozco una mirada que antes pasó no sólo por París sino que también se detuvo en lejanías menos frecuentadas: en el caso de Paiva, en Kirgiztán y Afganistán. En *Intérieurs/Extérieurs* (2002), Oruro, Misiones o la rue du Commerce Saint-André, registrados con procedimientos fotográficos del siglo XIX y luego tratados con pincel en el negativo y las copias, adquieren cierto aspecto fantasmal que no depende sólo de la supervivencia de una imagen del pasado sino también de resucitar una técnica abandonada para reivindicar su poder de transfigurar la presencia y revelar la ausencia.

A menudo hablaba con Rolando del hartazgo que París suscita en quienes habíamos elegido vivir allí hace casi tres décadas, del desgaste de la imagen, prestigiosa en sentidos distintos para quienes alguna vez la habían percibido como tal, que como la luz de una estrella muerta sigue iluminando gracias a la discrepancia entre distancia y tiempo. Rolando sostenía que la formalidad de las relaciones sociales en Francia, gozada al principio como un alivio para quienes habíamos crecido en la francachela porteña, se tornaba asfixiante para quienes no habíamos buscado asimilarnos (escribir en francés, pensar en francés, sentir en francés). Yo sostenía la ya fatigada idea de que París sigue siendo una interesante plaza de mercado, donde uno puede cruzarse con otros cultivadores de todo el mundo, venidos a exponer (e, idealmente, vender) aves, hortalizas y demás frutos de sus granjas no europeas (del oeste).

Ahora que ya no puedo continuarlas, esas conversaciones, ociosas por la reiteración de argumentos sin gran variación fundamental, vuelven a mi memoria con la precisión, inevitablemente definitiva, que adquiere el recuerdo de los amigos que nos han dejado. Solíamos reírnos de la teoría de insignificantes premios literarios franceses, o de ese establishment hecho de módicos *maîtres à penser* (¡Bernard Henri-Lévy, Jean Baudrillard!); al mismo tiempo reconocíamos que el prestigio, por más banalizado que estuviera, de lo cultural puede proteger: nos permitía, inmigrantes sin el sello (hasta no hace mucho rentable) del exilio político, encontrar un hueco donde trabajar tranquilos, Rolando en la pintura y la fotografía, yo en la escritura y el cinematógrafo, sin angustia por alcanzar la aprobación de una sociedad cuya forma de funcionamiento refleja la calculada caducidad de la moda. Cuando Rolando decidió hace menos de diez años remontar el curso del Paraná varias veces, en distintas estaciones del año, para fotografiar sus orillas hasta alcanzar el Paraguay, para él legendaria patria de su padre, sentí que había tomado una decisión fuerte. Poco tiempo antes había elegido tener un departamento en Buenos Aires, donde "iba a respirar" varias veces por año. El destino quiso que hacia la misma época yo heredara en Buenos Aires una biblioteca privada que me dio la excusa para tener un segundo domicilio, porteño éste, y aprovechar toda pausa en el trabajo para ir, también yo, "a respirar". (Mi Paraná personal era la vida nocturna de Buenos Aires, en sus aspectos menos respetables; a menudo, si nos veíamos allí, Rolando me saludaba con un burlón, afectuoso "¿Qué contás, Gombrowicz?".)

Un artista plástico como Rolando Paiva, que rehusó largo tiempo exponer su obra pictórica y fotográfica, trabajaba evidentemente contra las exigencias de un medio que, ya sea en París, Buenos Aires o Nueva York, exige la variedad y renovación constante del stock de mercadería. En su última visita a Buenos Aires, de diciembre a enero pasados, insistió para ver a sus amigos de los años '60, y les regaló copias de sus fotografías del Paraná. En aquel momento no vi en ello más que un gesto generoso; ahora me pregunto si intuía que no le quedaba mucho tiempo en este mundo y quería dejar en el escenario de su juventud un rastro de la múltiple, inagotable belleza americana que sólo el regreso y la madurez le habían permitido ver y registrar. R

Filosofía para principiantes

NOTA DE TAPA **Para algunos por mérito propio, para otros por la sequía intelectual del mundo del espectáculo, *Matrix* se convirtió en un fetiche de varios intelectuales para explicar el estado actual del mundo y del capitalismo. El reparto de firmas va de Slavoj Zizek a Peter Sloterdijk, pasando por innumerables tesis y ensayos. Ahora, el estreno de Matrix Reloaded, la segunda entrega de la trilogía, reaviva el debate.**

POR HERNÁN FERREIRÓS

Una de las escenas más reveladoras de *Matrix Reloaded* tiene lugar en Sion, la última ciudad humana, un lugar apenas mencionado en la primera parte, enterrado cerca del centro de la Tierra, "donde todavía hay calor". Luego de un encendido discurso de Morfeo (Lawrence Fishbourne) acerca de por qué no hay que temer a las 250 mil sondas asesinas que se dirigen a la ciudad para masacrar a todos los habitantes, luego de que el líder carismático esgrima razones del peso de "estamos aquí porque estamos aquí", instantáneamente comienza una rave subterránea al ritmo frenético de tambores africanos y beats electrónicos. Cuerpos de músculos perfectamente delineados se rozan, se contonean y en ese momento algo se hace evidente: ni un solo raver es blanco, cada uno de los habitantes de la ciudad parece provenir de una minoría étnica. Sion es el lugar donde todas las diferencias conviven y la rave es el evento multicultural definitivo.

Matrix Reloaded muestra lo que queda de la civilización humana como un zoológico de "minorías" –africanos, orientales, indios–, apropiadamente preservadas para la posteridad. Hasta los rasgos hawaianos de Keanu Reeves –Neo, el elegido– revelan una delicada impronta oriental. Tal exceso de corrección política enfatiza ("en el Corán no hay camellos", diría Borges), en lugar de disimular como pretende, que *Matrix Reloaded* es una película abiertamente entregada al aprovechamiento de la plusvalía cool que la Norteamérica blanca otorga a los negros. El cine norteamericano reciente tiende a representar la cultura negra como automáticamente más "auténtica" y rica que la de los caucásicos que escriben, producen y dirigen las películas, porque tal cosa es lo que el rap, las estrellas del deporte y la cultura callejera dicen a los adolescentes blancos que llenan los cines. La segunda parte de la trilogía Matrix hace lo mismo pero de modo culposo, acaso porque lleva la tendencia bastante más lejos. *Reloaded* es puro *blaxploitation*, ese género creado en la década del 70, que capitaliza los clichés en torno de la negritud y al que pertenecen películas como *Shaft* (Gordon Parks, 1971) o *Superfly* (Gordon Parks Jr., 1972). Al mismo modo maniqueo y paródico que esas películas, aquí todos los buenos son negros –excepto Trinity (Carrie Ann Moss) porque es parte de la tradición *blaxploitation* que haya mujeres blancas junto a los protagonistas–, y todos los malos son blancos –los más malos son al mismo tiempo, y en un exceso de significación, de raza y de color blanco–. Hay muchas más ideas tomadas del cine *blaxploitation* clásico: los protagonistas como expertos en las artes marciales, la existencia de dos mundos paralelos (el blanco dominante y el negro: aquí la matriz es predominantemente blanca, mientras que Sion es totalmente multicultu), el choque cultural entre ambos...

Así como la película parece incapaz de dedicarse alegremente a la explotación del color de sus protagonistas sin antes disculparse mostrando su tolerancia multicultural, tampoco se muestra capaz de entregar su requerida dosis de violencia insensata sin antes intentar estimular las perezosas neuronas de su audiencia. Si la primera parte revolucionó el cine de género y produjo incontables imitaciones fue por la innovación técnica de sus escenas de acción –el efecto "bullet time", el Kung Fu que desafía la gravedad–. La segunda parte avanza en la misma dirección pero carece de la inventiva de la primera. Es, como toda secuela, más grande y más impactante –la persecución en la autopista es simplemente la más extravagante de la historia del cine, algo parecido se puede decir del combate con las decenas de clones del agente Smith (Hugo Weaving)–. Hay, sin embargo, una sensación de "más de lo mismo", de cierto desgaste que pone estas secuencias a un nivel inferior a las de la primera parte.

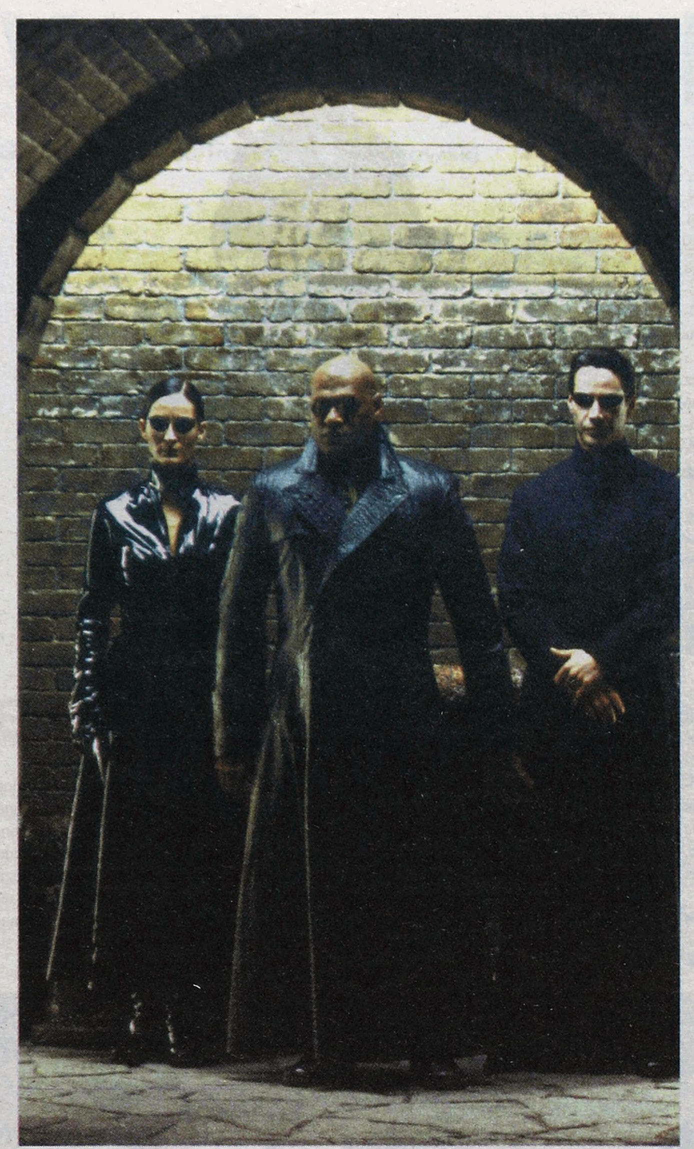
En esta película, como en Sade, antes de llegar a la acción hay que pasar por una parrafada de pretendida filosofía. A diferencia de Sade, las preguntas de *Matrix Reloaded* parecen salidas directamente de una charla en el bar de una sede del CBC tras la primera clase de Problemas Filosóficos: ¿Por qué estamos aquí?; ¿el universo está regido por el azar o tiene un propósito?; si lo tiene, ¿dónde queda el libre albedrío? La pretendida densidad de estas preguntas intenta distraernos del hecho de que el mundo representado en *Matrix* es básicamente inconsistente.

Como los que vayan a ver esta segunda parte seguramente saben, la matriz es una simulación (un "simulacro" en el léxico "posmo" de Jean Baudrillard, uno de cuyos libros es ostensiblemente exhibido en la primera parte) del mundo tal como existió al final del siglo XX, una realidad virtual diseñada para mantener prisionera, en una especie de animación suspendida, a toda la raza humana. El mundo "real" es un desierto pos apocalíptico fechado en el año 2199 y dominado por máquinas conscientes. En ese lugar, la única fuente de energía proviene del calor generado por los cuerpos humanos mantenidos bajo control por la ensoñación de la matriz. Unos pocos lograron despertar y enfrentan a las máquinas, mientras esperan la llegada del Elegido, un mesías que puede doblegar las reglas del mundo virtual a voluntad y sería capaz de liberar a la raza humana. Las preguntas se hacen solas: si las máquinas sólo necesitan la bioelectricidad de los cuerpos, ¿por qué no conservar a todos simplemente en coma, en lugar de crear una matriz? O, más fácil aún: ¿por qué no gestar animales, en lugar de seres humanos? Y, finalmente, la mayor contradicción: si el Elegido es todopoderoso dentro de la matriz y fuera es una persona más, ¿cómo puede servir al propósito de eliminarla, cómo su acción puede ser definitiva en la lucha contra las máquinas, que tiene lugar en el mundo "real"?

El crítico cultural Slavoj Zizek, en un artículo justamente famoso llamado "*The Matrix* o los dos lados de la perversión", afirma que es en estas contradicciones donde la película encuentra su "momento de verdad": en ellas se señalan los antagonismos de nuestra experiencia del capitalismo tardío, antagonismos que tienen que ver con "pares ontológicos básicos" como realidad y dolor, libertad y sistema. Para Zizek, las contradicciones ponen de manifiesto la crítica central de la película a nuestra época: cómo la libertad sólo sería posible dentro del sistema que impide su total desarrollo.

Sin embargo, en la nueva película la última de las inconsistencias se erosiona: los límites entre la matriz y el mundo "real" se vuelven borrosos y Neo empieza a descubrir nuevas habilidades aun fuera de la matriz, lo que lleva a pensar que la predicción que hace Zizek en su artículo, que el mundo "real" –por esto las insistentes comillas– también será una nueva matriz, es acertada. Para Zizek, acaso el más ingenioso exegeta de Lacan, lo Real no es la "auténtica realidad" tras las simulación virtual, sino el vacío que hace de la realidad algo incompleto o inconsistente. La función de la matriz –para Zizek, el universo simbólico– es ocultar esta inconsistencia, cuya forma más efectiva es "pretender que tras la realidad incompleta/inconsistente que conocemos, hay otra realidad sin un candado de imposibilidad que la estructure".

Tal es la promesa de las religiones. El universo de *Matrix* reproduce la dualidad entre cuerpo y alma en la oposición virtual/"real". Esta nueva parte carga las tintas sobre el aspecto religioso-mitológico llamando a sus personajes El Merovingio, Perséfone, Serafín... Como para darle algo que hacer mientras esperan la próxima parte los ultra nerds dispuestos a decodificar cada referencia hasta las últimas consecuencias. Mientras que en el capítulo 1, claramente la matriz correspondía a lo espiritual-religioso, en esta segunda parte no está tan claro. Ambos mundos se contaminan mutuamente. Acaso porque, como intuye Zizek, la "realidad" no es tal. *Reloaded* dedica bastante tiempo a explorar Sion y un poco menos a la matriz. Sin embargo, para el espectador experimentado, el mundo "real" resulta mucho menos interesante. Es un refrito del universo de *Terminator*.La matriz es el lugar de la ruptura conceptual, donde aparecen las ideas más seductoras: aprendemos que se trata de la sexta versión y que hay restos, en ella, de versiones anteriores. En éstas, se sugiere, habrían existido vampiros, alienígenas y otros mitos modernos, algunos de los cuales encontraron su camino hacia la matriz actual. A pesar de que Sion pretende celebrar la diversidad, es en la matriz donde se pueden encontrar los "otros" más atractivos, sobre todo para un observador del género fantástico. Es deseable que la próxima parte (ésta concluye con casi todas las líneas narrativas abiertas, es decir, no tiene final) siga enriqueciendo la matriz, en lugar de ceñirnos al aburrido y políticamente correcto mundo "real". R







El fin del mundo

POR SLAVOJ ZIZEK

Cuando vi *Matrix* en un cine de Eslovenia tuve la oportunidad única de sentarme cerca del espectador ideal de la película; es decir: de un idiota. A mi derecha había un hombre que orillaba los 30 años, estaba tan sumergido en la película que no paraba de fastidiar a los demás espectadores con exclamaciones del tipo: "¡Dios mío! Entonces... ¡no hay realidad!". Decididamente, yo prefiero esa clase de inmersión ingenua a las lecturas intelectuales seudosofisticadas que proyectan en el film las refinadas distinciones conceptuales de la filosofía o el psicoanálisis.

Pero es fácil entender la atracción intelectual que ejerce *Matrix*: no es que sea uno de esos films que funcionan a la manera de un test de Rorschach, poniendo en marcha un proceso de reconocimiento universal, como ese proverbial retrato de Dios que siempre, no importa desde dónde lo contemplemos, parece mirarnos de frente. Mis amigos lacanianos me dicen que los autores de *Matrix* deben haber leído a Lacan; los partidarios de la Escuela de Frankfurt ven en el film la extrapolación encarnada de la industria cultural, la sustancia social (del capital) alienada-reificada que se apodera de todo y coloniza nuestra vida interior usándola como fuente de energía; los devotos de la New Age reconocen en la pantalla el mundo como un mero espejismo generado por una Mente Global encarnada en la Red de Redes. Y la serie llega hasta la *República* de Platón: ¿o acaso *Matrix* no reproduce al detalle el dispositivo platónico de la caverna, donde los seres humanos comunes están presos, firmemente atados a sus asientos, y se ven obligados a mirar el confuso desempeño de (eso que confunden con) la realidad? Hay una diferencia importante, por supuesto, y es que cuando algunos individuos logran huir de la caverna y se asoman a la superficie de la Tierra, lo que encuentran ya no es la superficie brillante iluminada por los rayos del Sol, ese supremo Bien, sino el desolado "desierto de lo real".

Aquí la oposición clave es la que enfrenta a la Escuela de Frankfurt con Lacan: ¿debemos historizar a *Matrix* como la metáfora del capital que colonizó la cultura y la subjetividad, o lo que está en juego es la reificación del orden simbólico como tal? Pero ¿qué pasa si es una falsa alternativa? ¿Qué pasa si el carácter virtual del orden simbólico "como tal" es la condición primera de la historicidad?

Es obvio que la idea de un héroe que vive en un universo artificial totalmente manipulado y controlado está lejos de ser original: *Matrix* sólo la radicaliza plasmándola en la realidad virtual. Aquí el punto central es la ambigüedad radical de la realidad virtual respecto de la problemática de la iconoclastia. Por un lado, la realidad virtual señala la drástica reducción de la riqueza de nuestra experiencia sensorial no a letras, ni siquiera a letras, sino a las mínimas series digitales de 0 y 1, al paso o no paso de la señal eléctrica. Por otro lado, esa máquina esencialmente digital genera la experiencia de realidad "simulada" que tiende a volverse indiscernible de la realidad "real", con lo que termina socavando la noción misma de realidad "real". Así, la realidad virtual es al mismo tiempo la afirmación más radical del poder de seducción de las imágenes.

Lo que acecha en segundo plano es, por supuesto, la idea premoderna de "llegar al fin del universo": en las célebres escenas, los sorprendidos viajeros se acercan a la pantalla/cortina del cielo –una superficie plana con estrellas pintadas–, la atraviesan y pasan al otro lado, exactamente lo mismo que sucede al final de *The Truman Show*. No es raro que la última escena del film, cuando Truman sube la escalera pegada a la pared que tiene pintado el horizonte de cielo azul y abre la puerta, tenga un reconocible toque Magritte: ¿no es esa misma sensibilidad la que vuelve ahora para vengarse? ¿Acaso obras como el *Parsifal* de Syberberg, donde el horizonte infinito también aparece bloqueado por la obvia "artificialidad" de las retroproyecciones, no indican que está terminando la era de la perspectiva infinita del cartesianismo y que estamos volviendo a la preperspectiva de un universo neomedieval? Con perspicacia, Frederic Jameson llamó ya la atención sobre el mismo fenómeno en algunas novelas de Raymond Chandler y algunas películas de Hitchcock: la costa del océano Pacífico en *Adiós muñeca* funciona como una suerte de "fin/límite del mundo", más allá del cual se abre un abismo desconocido; y se parece mucho al vasto valle abierto que se extiende ante las cabezas del Monte Rushmore cuando, huyendo de sus perseguidores, Eva-Marie Saint y Cary Grant llegan a la cima del monumento, valle en el que Eva-Marie Saint se desplomaría si Cary Grant no llegara hasta ella para sostenerla; y sería tentador añadir a esta serie la famosa escena de guerra en un puente fronterizo entre Vietnam y Camboya de *Apocalypse Now*, donde el espacio más allá del puente es percibido como un "más allá de nuestro universo conocido". ¿Y cómo no recordar que la idea de que nuestra Tierra no es un planeta que flota en el espacio infinito sino una abertura circular, un agujero en el interior de una masa compacta e interminable de hielo eterno, con el sol en su centro, fue una de las fantasías seudocientíficas favoritas de los nazis (que, según algunos testimonios, evaluaban la posibilidad de poner un par de telescopios en las islas Sylt para observar a los Estados Unidos)? R

Maldita red

La maldición de *Matrix*

"¿Hubo una maldición en el rodaje de *El bebé de Rosemary*? ¿Cuál era la bizarra conexión entre este clásico del cine de terror y Charles Manson? ¿Tuvieron algo que ver los problemas en el set de *Los inadaptados* con la muerte de Clark Gable? ¿Qué hay detrás de las muertes de las estrellas de *Rebelde sin causa*? ¿Tuvo algo que ver la épica filmación de una bomba con las muertes por cáncer de John Wayne, Susan Hayward, Agnes Moorehead y muchos otros? ¿Había una fuerza diabólica en el set de *El exorcista*, y cuáles son los detalles detrás de la maldición que tuvo que enfrentar el vecindario en el que la película fue hecha? ¿Qué eventos trágicos unen a las estrellas de *Superman, la película*?". Abrumador: todo esto y mucho más promete desde la contratapa el libro *Curse of the Silver Screen. Tragedy & Disaster Behind the Movies* (*La maldición de la pantalla plateada. Tragedia y desastre detrás de las películas*), crónica del periodista John W. Law que compila los relatos de "numerosas producciones problemáticas de películas hollywoodenses y que descubre cómo estas producciones afectaron las vidas de estrellas tales como Marilyn Monroe, Alfred Hitchcock, Joan Crawford, Marlon Brando, Montgomery Clift, Elizabeth Taylor y otros".

La fascinación absoluta por la desgracia ajena; el tipo de relato que convoca multitudes, incluyendo a aquellos que jamás se dignarían a ver las películas cuyo catastrófico "detrás de la historia" consumen con avidez. El material perfecto para el "E! True Hollywood Story" y los "Behind the scenes" de cada semana. Entre sus anales se cuentan tres favoritos contemporáneos: la misteriosa muerte de Brandon Lee en el set de *El cuervo*, el infierno de los protagonistas de la sitcom "Blanco y negro" (Gary "Arnold" Coleman, Dana "Kimberley" Plato, Todd "Willis" Bridges: un combo escandaloso de dealers, cárcel y pornografía coronado por la muerte de Plato pocos años atrás), y tal vez el más célebre de todos, el misterio de *Poltergeist*. Dominique Dunn (la hermana mayor de la nenita protagonista) fue achurada por su ex amante poco después del estreno de la primera película de la trilogía, en 1982. Los actores que interpretaban al espíritu bueno y el espíritu malo en *Poltergeist 2* murieron, respectivamente, de cáncer y en un transplante cardíaco pulmonar (1985). Heather O'Rourke, la protagonista de las tres películas, murió en una mesa de operaciones, a causa de una infección intestinal no detectada a tiempo.

Fiel a la máxima de que "más es mejor", aplicable a toda de secuela de un blockbuster multimillonario de Hollywood, *Matrix Recargado* trae su propia maldición. En Internet llegó a circular el rumor de que, durante el rodaje, Keanu Reeves encendía velas todas las mañanas para "ahuyentar a los espíritus malignos de la Matrix Curse". A continuación, el listado más o menos completo de víctimas que se ha cobrado la Matriz hasta ahora:

✚ La actriz y cantante Aaliyah, a quien se puede ver en *Romeo debe morir* y en *La reina de los condenados*, interpretaba originalmente a Zee en *Matrix Recargado* y *Matrix Revoluciones*, pero se mató en un accidente de avión en Bahamas el 25 de agosto de 2001. La reemplaza Nona Gaye, hija del legendario Marvin Gaye.

✚ Gloria Foster, que en la primera *Matrix* interpretaba a El Oráculo (o La Pitonisa, según el subtitulado local), murió, como Aaliyah, cuando ya había terminado de rodar *Matrix 2* pero aún no había comenzado su trabajo en la tercera. Las causas: complicaciones en su condición de diabética. Aparentemente los Wachowski decidieron no reemplazarla y modificar el guión de la tercera parte, *Matrix Revolutions*.

✚ Demasiadas artes marciales: durante los entrenamientos para la película, Carrie-Anne Moss (Trinity) se rompió una pierna, Laurence Fishburne (Morpheus), un brazo y Hugo Weaving (Smith) se descolocó alguna pieza de su cuello mientras lo arrastraban con un cable. Keanu Reeves sólo se habría lastimado las costillas y el tobillo izquierdo: habrá sido gracias a las velas. ■





La ironía cibernética

POR PETER SLOTERDIJK

La ironía cibernética es una forma de ironía que remite a las inmersiones, muestra que uno está metido en algo. Sostengo ahora que la ironización de la inmersión representa un nuevo criterio de civilización, y que a partir de este criterio se definen también la función civilizatoria de la ciencia-ficción y formas lúdicas afines de tecnología especulativa.

Lo que se llama ciberespacio es una disposición técnica de la inmersión bajo el presagio de su permutabilidad. El ciberespacio muestra también el reverso estético de la vieja ontología. Desde su invención, se entra por entero en un espacio del que todavía poseemos dos opiniones ontológicas opuestas: según una de ellas, desde el punto de vista del no-visitante, decimos que es un espacio irreal o virtual y que no presenta relación alguna con el *continuum* público; según la otra, decimos que lo habitamos como un espacio real, en la medida en que somos sus visitantes y no ponemos el acento en su virtualidad.

La humanidad antigua conquistó su experiencia por medio de la diferencia y la alternancia del mundo de la vigilia y el mundo del sueño, uno de los cuales describía como verdadero (común a todos) y el otro como falso (privado). El cristianismo inauguró a su modo una ironía de inmersión con su creencia de que el hombre que emergía del agua del bautismo ya no era el mismo, sino otro diferente del que se había sumergido en ella. El mundo de hoy colectiviza y tecnifica incesantemente el despertar de los sueños y la ironía bautista, ofreciendo variantes cinematográficas y alternativas cibernéticas en el espacio de la vigilia.

En este sentido, el ciberespacio es el principal generador de ironía de nuestra época: no sorprende que esté poblado de androides –a los que ya no se puede diferenciar a simple vista–; tampoco es necesario saber si éstos son hombres verdaderos o replicantes. Con este problema de discernimiento, la esfera del arte quiere contaminar ahora al mundo real, lanzando a hombres y máquinas a una carrera en torno de la representación de la subjetividad, carrera de la que al final salen perdedores ambos. En el ciberespacio el ser-en-el-mundo será elevado al grado de la permutabilidad técnica. En él, una conciencia aparece como algo que puede estar cercado por una trampa integral. Y ésta entonces es a su vez el equivalente funcional de la realidad.

Ahora bien, ¿de qué manera trabajaron los hermanos Wachowski para llegar a la visión de una simulación total neurocibernética llamada *Matrix*? Como visitante del film, debo decir que el mundo-Matrix ha sido elaborado sólo a medias y muy conservadoramente desde un punto de vista metafísico, pero que está dotado de un gran mérito: muestra que hay que llegar hasta el extremo si se quiere sostener una visión paranoica, un punto de vista consistentemente conservador. En *Matrix* existe todavía la diferencia entre el mundo verdadero, en este caso un mundo terrible (nosotros, modernos, nos orientamos según un criterio de verdad según el cual el dolor y lo terrible poseen, por así decirlo, la mayor cuota de realidad) y, por el otro lado, un mundo de apariencias, construido naturalmente a partir de agradables ilusiones.

Con lo cual, entre paréntesis, las máquinas se caracterizan porque carecen de todo sentimiento estético y porque tienen, en cambio y sobre todo, un amor perverso por monstruos de las profundidades e insectos (lo que permite inferir un considerable déficit de la modernidad: la máquina inteligente no deja de parecer una máquina).

Pero no era aquí a donde quería llegar. Aun cuando la estructura profunda de la película tiene una gramática del todo paranoica, la ida y vuelta cinematográfica entre ambos lados de la "realidad" produce un efecto contundente y muy subversivo de achatamiento entre ambos niveles, pues el film no puede hacer otra cosa que otorgar a ambos estados la misma visibilidad. De este modo, entre "ser-en-la-realidad" y "ser-en-la-matriz" se muestra una tercera dimensión, que es a la vez ambas y ninguna: un "ser-en-el-film". Y así las sospechas de una ontología polivalente, entresacadas del interior hermético de los discursos nietzscheano y heideggeriano, pueden propagarse a la ideología de la cultura de masas.

El mundo-Matrix sigue discutiendo el problema anunciado desde *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche: si la liberación (filosófica) *respecto de las* apariencias no tendrá que ser relevada por una liberación *por medio de las* apariencias.

Ahora sabemos que esta alternativa está incompleta, pues a ella se agrega afortunadamente una tercera opción, a la salida del cine: la liberación de la liberación. ■

VERSIÓN: D.L.

W. Bros.

Quiénes son los hermanos Wachowski





El procedimiento es bastante usual: todas las copias de sus guiones están impresas en una tinta no fotocopiable, con los nombres de sus destinatarios (los actores). Lo que no es tan común es que, a pesar de la bestial campaña publicitaria con que se está lanzando la primera secuela de su película de culto, nadie pueda entrevistarlos en ningún lugar del mundo. Están acreditados como guionistas y directores no sólo de *Matrix*, *Matrix Recargado* y *Matrix Revoluciones*, sino también del videojuego *Enter the Matrix* y de *El vuelo del Osiris*, el único de los nueve cortos que integran Animatrix que fuera estrenado en pantalla grande. Es decir, sus nombres están en todos lados, pero ellos no aparecen por ninguna parte. Oficialmente, la Warner dice que los hermanos W. consideran que deben dejar que sus películas hablen por sí solas y que, por otro lado, tampoco pueden hablar ellos en nombre de un equipo demasiado grande como para adjudicarse chapa autoral con exclusividad. Por otro lado, quienes los entrevistaron para el estreno de *Sin límites* (*Bound*, 1996), su primer largometraje como realizadores, y el de *Matrix* (1999), los definen por su parquedad y laconismo. "Con ellos hay que usar una especie de lenguaje secreto. No se comunican muy bien", dice Jade Pinkett Smith, que interpreta a Niobe, uno de los rebeldes de Zion, pero que los conoce desde hace bastante tiempo, cuando estuvo a punto de ser Trinity. "No son de abrazarte y darte un beso", agrega otro actor, "son chicos duros de Chicago".

Nacidos en esa ciudad en 1965 (Larry) y 1967 (Andy), hijos de una enfermera que se retiró para dedicarse a la pintura y de un importador de maquinaria industrial, ambos hermanos abandonaron sus estudios universitarios y se dedicaron a la carpintería, y eventualmente a escribir historietas de terror. La primera vez que vieron un guión propio en la pantalla fue cuando Richard Donner filmó la nada memorable *Asesinos* (1995) con Sylvester Stallone, Antonio Banderas y Julianne Moore. El productor era Joel Silver, el mismo de la trilogía *Matrix*, "aunque ya lo perdonamos", dijeron hace unos años los hermanos. A pesar de no haber sido de lo más taquillero de Donner, la película hizo una cantidad de dinero considerable, al punto de que Dino de Laurentiis, que les había comprado el guión y se lo había vendido a la Warner, les preguntó: "Muy bien, ¿qué van a hacer ahora?". "Nosotros queríamos dirigir una película –explicó en una entrevista Larry W.–, así que le contamos nuestra idea para *Sin límites*. Fue divertido: él era esta especie de patriarca tano que nos obligaba a preguntarnos si realmente le íbamos a contar así nomás que nuestra historia era sobre una pareja de lesbianas. Y le dijimos, bueno, está esta chica involucrada con esta otra chica... Y Dino nos dice: la primera chica ¿es lesbiana? Y le decimos que sí. Y nos dice: ¿y la segunda chica es lesbiana? Sí, de nuevo. Hecho, nos dice entonces Dino, tenemos un trato".

Después de la explosiva película con Gina Gershon, Jennifer Tilly y Joe Pantoliano filmada por unos cuatro millones de dólares, a los Wachowski les llovieron ofertas para hacer películas protagonizadas por lesbianas. Después de esa experiencia, los Wachowski confesaron que dirigir cine era más complicado de lo que pensaban, pero que si alguna vez debían volver a la carpintería, al menos tendrían trabajo: "Hay muchas refacciones para hacer en Hollywood".

Sus problemas no terminaron a la hora de vender el guión de *Matrix*, que estuvo terminado antes del rodaje de *Sin límites*: "Nadie lo entendía", dijo Larry. "A nadie en Hollywood le gustaba, pensaban que era demasiado denso. Los confundía demasiado. Pero había un tipo en Warner a quien, como al productor Joel Silver, le había gustado *Sin límites* y, aunque ellos tampoco entendían *Matrix*, creyeron en nosotros. Nos pedían que siguiéramos tratando de explicarles la historia y eventualmente contratamos a unos amigos historietistas para que les dibujaran el guión completo". "De manera tal —agregó Andy— que pudiéramos sentarnos y examinar la película con ellos página a página. Nuestro objetivo era hacer una película de acción intelectual. Nos gustan las películas de acción, nos gustan las peleas, nos gustan las armas. Pero estamos bastantes cansados de las películas sin ideas. Tratamos de meter en *Matrix* tantas ideas relevantes como nos fuera posible". Cuando terminaron esa primera *Matrix*, dijeron que no sabían qué harían después: "Tal vez no retiremos con una retrospectiva de dos películas", arriesgó Andy.

Es posible encontrar en Internet comentarios sobre otro guión de los Wachowski, que parece haber sido archivado de momento, el de *V for Vendetta*, basado en la "novela gráfica" de Alan Moore. Pero incluso ése tiene más posibilidades de llegar a la pantalla algún día que el impresionante primer guión de los hermanos, una historia de canibalismo que llevaba por título *Carnivore* y que escribieron por la época en la que se dedicaban a fabricar diálogos para Clive Barker y su serie *Hellraiser* en la Marvel. Alguna vez el proyecto fue reflotado, con George A. Romero (el legendario creador de *La noche de los muertos vivos*) asignado como director, pero el asunto no prosperó. "*Carnivore* era acerca de comerse a los ricos —explicó por ese entonces Larry—. Pero nadie quiere filmarlo porque todos en Hollywood son ricos." ■



La vuelta al hogar

MÚSICA Con cuarenta años recién cumplidos, una incursión cinematográfica que levantó polvaredas y una notoria ruptura sentimental a cuestas, Fito Páez saca un disco nuevo –*Naturaleza sangre*–, se reconcilia con algunos básicos rockeros y demuestra cómo volver a las fuentes puede ser también zarpar hacia lo desconocido.

POR CLAUDIO ZEIGER

"Volver", "vuelta", "mañana", "vuelvo de nuevo" son algunos de los *leitmotive* que salpican prácticamente a las catorce canciones que conforman el último disco de Fito Páez. *Páez, el regreso* sería la consigna. Las preguntas: de dónde viene, y adónde regresa.

Páez viene de *Vidas privadas*, la película que dirigió, y de sus múltiples efectos: polémicas, crisis económica para su productora Circo Beat, etc.; Páez viene de la separación de su larga pareja con Cecilia Roth. Son cosas que sucedieron hace ya un año, pero en rigor son el último Páez público. A la segunda pregunta (¿adónde regresa Páez?), la respuesta está en *Naturaleza sangre*, tanto en sus letras como en la música.

Páez regresa al rock nacional, un lugar del que –convengamos– nunca se fue del todo. Pero lo cierto es que este disco es algo más que una confirmación de su lugar de pertenencia. Se podría argumentar que la pertenencia de Páez es más amplia –es la música popular argentina–, pero su tradición indudable es el rock. Y como reza el slogan de una radio, este último disco de Páez es "puro rock nacional", de punta a punta: un repaso del rock en castellano de mil nueve ochenta y pico en adelante. Este énfasis rockero no es conceptual, más allá de que tenga subrayados muy concretos. Por acumulación de canciones simples, energizantes, directas y –dato no menor– optimistas, Páez hizo un disco de puro rock nacional mostrando claramente sus raíces, abrevando en la tradición y apuntalando la identidad de su propio lugar: uno de los más prolíficos solistas/compositores de la música local de los 80/90.

Naturaleza sangre lo tiene a Páez como protagonista, pero de un modo mucho menos autorreferencial, por ejemplo, que *Abre*. El rosarino simplificó las herramientas y aguzó la emoción. Ahora transmite tranquilidad y fuerza, un poco de comodidad y otro poco de resignación; tiene el espíritu del tango pero no su melancolía, y hasta un poco de rabia pero como en sordina. Ésa parece ser la apuesta condensada en el mismo título. *Naturaleza sangre*: dos palabras que militan en la vereda opuesta a cualquier idea de *artificio*.

Los gestos distan mucho de ser ampulosos. No es el resumen de un segmento de carrera (cuando podría haberlo sido: se cumplen veinte años de aquel pionero *Del 63*) sino un modo más, uno entre otros posibles, de plantarse en el presente. Como dice en la última estrofa de la primera canción ("Nuevo"): "*Nueva es esta casa, es nueva para mí/tampoco es tan nuevo vivir ya sin ti/ de nuevo aquí en el barrio y los muchachos me ven/ vuelvo nuevo y empiezo otra vez*".

La casa está en San Telmo, casi donde se termina San Telmo, a metros del Parque Lezama: ese "San Telmo sin ti" (como dice en "139 Lexotans", quizás el único tema oscuro del disco, el más parecido a un intento de exorcismo) donde transcurre su vida desde hace un año.

La vida es un cambalache

Páez ha sido bastante transparente a la hora de hablar de sí mismo en sus canciones, una poética confesional que había anunciado tempranamente con aquella impactante declaración de *Yo vengo a ofrecer mi corazón*. Ahora, no bien arranca el disco, afirma: "*Vuelvo de nuevo a tocar rock and roll*". Y es el propio Páez el primero en plantear los posibles sentidos que se ocultan detrás de esas palabritas claves –rock nacional–, palabritas-código que ya no son tan clave ni tan código como antaño. Páez dirá entonces que para él, rock significa más una actitud que una adhesión a géneros musicales, como un aire de familia que lo anuda directamente con Charly y Spinetta (los dos participan en el disco) y más indirectamente con Calamaro y Cerati. Y, desde luego, con él mismo.

Páez regresa al rock nacional, pero se ha corrido de varios lugares incómodos –como el del rock star– que le valieron críticas y peleas con otros sectores más crudos de la interna del rubro. Son historia vieja pero palpitante, es cierto. Páez dice que no ha provocado esas disputas, pero admite haber intervenido en ellas. Y todavía tiene opiniones sobre "la interna del rock". En otro orden de cosas, el músico se sorprende de que su separación haya sido pasto de programas de chimentos. "¿En serio salía por televisión?", pregunta. Sí, en serio. Y todavía sigue saliendo: en "Los profesionales de siempre", el programa de Viviana Canosa, anunciaron que iban a pasar los temas del disco dedicados a su ex con "todas las claves secretas". Aunque a Páez le sorprenda, tiene que admitir que forma o formó parte de la farándula vernácula. "Yo te soy franco: cuando hago un disco no sé exactamente lo que hice, al menos hasta que pasa un tiempo. Fui haciendo esas canciones. Pero no te voy a negar que hay en el medio una situación personal fuerte que es de público conocimiento, y sería una pavada no hablar sobre eso. El disco está teñido por la separación. Es difícil separar las cosas, porque yo no soy un profesional. No me siento un profesional. Yo no digo 'ahora soy letrista y pianista' y 'ahora terminé y vivo mi vida personal'. Mi vida es un cambalache de todo, un disparate, y el material con el que trabajás es lo que te está pasando. Estaba leyendo un reportaje a Lennon, el último que le hicieron en la *Rolling Stone*, y el periodista le pregunta por qué no contaba historias de otros y Lennon contestó que no las conocía, y por lo tanto hablaba de lo que le pasaba a él".

Luego agrega algunas claves más específicas que hicieron al trabajo sobre este conjunto de canciones. "En *Naturaleza sangre* hay algo que hace mucho tiempo no hacía: tomar la estructura de un cuarteto y hacerlo caminar en la grabación, con los recursos que te dan la guitarra, el bajo, la batería y el piano", dice. "Probablemente lo de 'volver al rock' es volver a una actitud, no a un género. El disco se terminó hace muy pocos días, y tuve la sensación, al escucharlo, de haber recuperado algo muy mío. Me siento en un espacio de libertad enorme, y quizá también tenga una manera más desprolija de armar el día a día. Es el paso del tiempo, que te va dando una perspectiva. Las cosas llevan su tiempo. Cuando hice 'La casa desaparecida' hubo como una especie de polémica sobre si estaba tratando de hacer un resumen de la Argentina, de la historia del país. Yo eso no lo sé: lo que sé es que tardé 37 años en escribir esa canción larga, concentrada, porque antes no habría podido hacerla. Deben ser los años."

¿Los tuyos?

–Y sí, ahora estoy en los cuarenta. Cayeron, pero cayeron bien. Ya no tengo los dilemas musicales que tenía hace unos años, cuando estaba muy preocupado por el tema de la armonización. Ahora una canción camina o no


FOTO: ROS

camina. Es otro momento en la vida: al pan pan y al vino vino. Dos guitarras, bajo y batería. ¿Funciona? Bien, no hay que hacer más nada, es lo que pide la canción en ese momento. No hay mensajes en los discos: hay puro deseo de expresar algo y cada vez con menos idea de lo que se trata. Yo creo que las canciones hablan solas. Lo digo sin pudor. Tuve épocas de estudio, de cómo construir un arreglo, de pruebas más obsesivas, pero con el tiempo me estoy volviendo más salvaje en la manera de hacer las cosas: no corrijo, y confío en lo que me da placer.

¿Te siguen importando las internas del rock?

–Es un tema para una larga charla. En una letra digo "Vuelvo de nuevo a tocar rock and roll". Te repito: una actitud más que un género estético. Y las polémicas de la interna tampoco las generé yo, si bien hablé. Me parecía que el rock tenía que expandirse, como todo, y que había claros ejemplos de vanguardia en el rock en castellano que datan de treinta o más años atrás, como en los casos de Luis Alberto o Charly. Y me parece que después se había pauperizado mucho, como que no se había capitalizado. Pero no hay que ser policía musical.

Da la impresión de que los famosos son los que ya llevan muchos años en el rock. Aunque están, no se "singularizan" ni solistas ni bandas nuevas.

–Sí, y en general están como ligados a fenómenos sociales. Supongo que es lo que pasa en el país. A lo mejor tanto borrón llevó a eso. Y quizá fenómenos que están ligados más a lo social que a la música también son como expresiones legítimas de una época. Cuentan algo. Pero me da la sensación de que faltan autores, autores de canciones. Están Coqui Bernardes en Rosario, Gonzalo Aloras, Lito García, Francisco Bochatón, pero hablando en general la sensación que me da es que la escena del rock quedó un poquito ingenua respecto de todo lo que va sucediendo en el mundo y en el país. Como anclada en una forma muy sencilla de explicar conflictos muy complejos, muchas veces tocándose con cierta militancia de izquierda. Siempre hay un enemigo claro: nunca el enemigo está en casa, no hay autocrítica, yo soy bueno y el otro es malo. Se ha transformado en una especie de fuerza moral que no aporta nada.

El rock tampoco parece poder seguir sosteniendo la actitud ingenua: "es sólo rock and roll pero me gusta".

–Yo arranco con Charly, Spinetta y Lennon: no hay mucho espacio para la ingenuidad, ni musical ni de la otra. Yo digo: ensúciense un poco las manos, vean el lado canalla de las cosas. Tampoco es una pelea. Creo que es un fenómeno. Pero yo también tengo mi terrenito en el rock y lo quiero defender. Y esto que voy a decir lo digo sin ninguna melancolía: ni *Yendo de la cama al living* ni *Clics modernos*, dos discos de los '80, han sido superados. Charly puso las cosas tan altas y difíciles como se las puso Piazzolla a los tangueros. Es curioso que discos de hace veinticinco años sigan siendo el futuro.

verso rockero, *Naturaleza sangre* tiene mucho de *responsabilidad*. Así que cuando ya en la despedida pasamos a hablar del inevitable segmento político social, Fito Páez vuelve a mostrarse tranquilo pero no elusivo.

–Hay que hacerse cargo de uno y del lugar donde uno vive. Y después, si miro la historia, veo que siempre ha habido momentos de florecimiento, o de supuesto florecimiento. Hay que decirlo: para mucha gente, la época de la plata dulce fue un período de florecimiento. Y terminó mal. No sé si por incapacidad nuestra, por no involucrarnos en la vida política, todo queda en manos de las grandes maquinarias electorales. Y eso nos lleva a la decep-

La escena del rock quedó un poquito ingenua respecto de todo lo que va sucediendo en el mundo y en el país. Como anclada en una forma muy sencilla de explicar conflictos muy complejos, muchas veces tocándose con cierta militancia de izquierda. Siempre hay un enemigo claro: nunca el enemigo está en casa, no hay autocrítica, yo soy bueno y el otro es malo. Se ha transformado en una especie de fuerza moral que no aporta nada.

Veinte años no es nada

Se podría seguir buscando los trazos autobiográficos en las canciones, a condición de volver a advertir que no se trata de marcas enfáticas. Al contrario: son canciones talladas con suavidad, envueltas en un optimismo reflexivo. Hay una sabiduría tenue ("*Un hombre se hace fuerte cuando se decepciona*") y autocrítica ("*Voy de los castillos a los callejones/ si algo aprendí/ es que no me creo ni mis emociones*"). Y hay, en suma, un círculo que se cierra –los veinte años de historia– para abrir otros. Al fin y al cabo, ser "del 63" significa la entrada en la madurez de un artista que durante muchos años se deslumbró con distintas aperturas –la música, el cine, la literatura– y que tenía 20 años cuando el país entraba en la democracia. Si bien hoy, cuando la democracia es lo que es, nadie puede sensatamente sostener un optimismo desbordado, Páez tampoco parece jugar al eterno nihilista. Artista masivo al fin, puede descreer de las canciones con mensaje pero no ignorar el peso de las palabras en las canciones. Aunque el término pueda sonar muy ajeno –cuando no hostil– al uni-

ción. Hasta ahora no ha habido ejemplos de no decepción; salvo, quizá, ciertos momentos del peronismo, ¿no? Pero saliéndome de la historia con mayúsculas: ¡yo tengo un niño! Quiero hacer algo para que las cosas estén bien y quiero mostrárselo. No tengo un optimismo ingenuo. Y quiero que se pueda hablar en serio. Como pasó con *Vidas privadas*: yo me he encontrado con gente, jerarcas de la industria, que me decían: ¿Te parece tocar este tema? ¿Por qué no sacás el tema del incesto? Hay una máquina que no quiere hablar de eso. En algún momento voy a tratar de escribir algo sobre eso: la maquinaria del olvido. Es algo que camina lento, con paso sordo, pero camina. El otro día lo vi a López Murphy en la tele diciendo que acá había habido una guerra. ¡Un tipo que ha ganado en Capital con un montón de votos! Acá lo que hubo fueron treinta mil muertos, y más allá del debate estético me gustaría simplemente mostrarle a mi hijo y decirle ¿ves? Acá pasó esto y esta sociedad reaccionó de esta forma. Para que pueda verlo, y para que no tenga que cargar con la mochila de haber tirado la basura bajo la alfombra. R

AGENDA

domingo 18



Planetario alternativo

En la línea de J.G. Ballard, Philip K. Dick y Stanley Kubrick, el Planetario propone un espectáculo de ciencia ficción alternativo y no pedagógico: *La trampa de Marte*. Con guión y puesta de Gustavo Schwartz, la obra se monta en la cúpula del edificio con actores en vivo, 36 proyectores de diapositivas, tres cañones de video y todas las posibilidades de cielos estrellados, lluvias de meteoritos y auroras boreales. Con Norah Alauf, Rubén Navarro e Iván San Dow.
A las 19.15, también los sábados, en el Planetario Galileo Galilei. Entrada: $4.

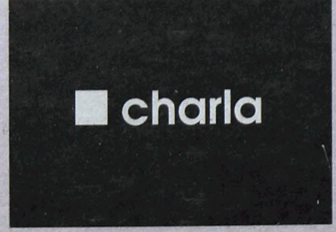
lunes 19



Poetas del rock

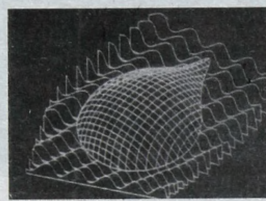
Entre tragos, música e invitados se presenta *AntologíaPoetasRock*, un álbum de poemas en su mayoría inéditos, escritos por un músicos de rock como Miguel Abuelo, Rosario Bléfari, Andrés Calamaro, Miguel Cantilo, Richard Coleman, Charly García, Pipo Lernoud, Moris, Palo Pandolfo, Luis Alberto Spinetta y el Indio Solari. Además se proyecta un video de Ezequiel Acuña, director de *Nadar solo*, y Daniel Melero deleita con su repertorio más íntimo.
A las 19 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415.

martes 20



Chat teatral

En el marco del Taller de Experimentación Escénica de la Fundación Antorchas –un espacio de cruce entre distintas personalidades del arte– se presenta *Charla*, una obra de Faroni que pone en escena los nuevos discursos surgidos del *chat*. No hay gestos, miradas, sexo ni edad; la comunicación se fragmenta y difiere y los actores son hablados por una nueva micropoética tecnológica: teatro dentro del teatro. Dirige Diego Rodríguez.
A las 21 y a las 22, en el Rojas, Corrientes 2038. Repite el miércoles. Gratis



ARTE

Digital Continúa la muestra *Obras digitales*, de Gyula Kosice, que exhibe por primera vez las versiones digitales de las obras *Royi* y *Relieve Gas Neón*, junto a otras 27 creaciones.
Hasta el 29 de junio en la Sala Prometeus del Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Premios Continúa la exposición de fotos premiadas en el concurso organizado por el Banco Ciudad. Primer premio: *Qué tal, señor López*, de Guadalupe Galoppi.
En el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Frágil Sigue la muestra *Fragilidad urbana*, de Daniel Corvino, que rastrea formas de resistencia contra el mundo globalizado (sobrevivientes callejeros, cartoneros).
De 10 a 19 en el Museo Sívori, Infanta Isabel 555 (frente al Rosedal).

Sábanas Continúa la exposición *Impreso en Argentina*: sábanas al aire libre impresas por 16 artistas en técnicas libres colgadas en el patio para ser sometidas a la acción del tiempo.
De 14 a 18 en el Museo Nacional del Grabado, Defensa 372.

MÚSICA

Bandoneón La cantante Adriana Nano presenta su CD *Adriana Nano y los bandoneones de Buenos Aires*. Con Roberto Calvo (dirección musical, arreglos y guitarra), Nicolás Ledesma (piano), Mariano Cigna (bandoneón) y Daniel Falasca (contrabajo). Tangos clásicos, olvidados e inéditos.
A las 20.30 en el Café Tortoni, Avda. de Mayo 825. Entrada: $12.

Plá Ultimas presentaciones del cantautor catalán Albert Plá junto al guitarrista flamenco Diego Cortés.
A las 22 en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Repite el lunes. Entrada: desde $20.

CINE Y TEATRO

Buñuel Se exhibe *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel. Con Silvia Pinal, Enrique Rambal, Claudio Brook. Debate y café.
A las 19 en el Cine Club Eco, Corrientes 4940, 2 "E". Entrada: $4.

Vitrola Función de *La vitrola del amor*, una comedia de César Giamperi.
A las 19 en Sala 420, Balcarce y Carlos Calvo. A la gorra.

MÚSICA

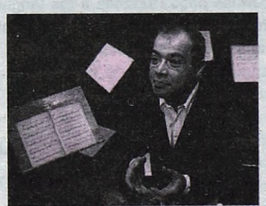
Fierro Con el show tanguero más punk del circuito, la Orquesta Fernández Fierro se despide del ciclo milonguero Zapatos Rojos.
A las 21 en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $6.

Colón Concierto de piano del maestro Horacio Lavandera a beneficio del Hospital de Pediatría Garrahan. Organiza el Rotary Internacional.
A las 20.30 en el Teatro Colón. Entrada: desde $5.

CINE

Cortos En el ciclo de cine del Rojas se exhibe la segunda parte de "Cortometrajes de clásicos. Así empezó todo", nueve copias de trabajos realizados por David W. Griffith en 1912.
A las 21 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Farocki En el ciclo dedicado a Harun Farocki se exhibe *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1995) y *La solicitud de empleo* (1997), dos ensayos imperdibles sobre la vida contemporánea.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $3.



TEATRO

Novecento Nuevas funciones de *Novecento*, monólogo del dramaturgo italiano Alessandro Baricco interpretado por Jorge Suárez y dirigido por Francisco Javier. La historia de un hombre que vivió en un barco.
A las 21 en el Patio de Actores, Lerma 568. Entrada: $10 y $5.

ETCÉTERA

Psico El ciclo El Psicoanálisis en la Cultura organiza una charla con Francisco García Bazán y Mario Goldenberg. Tema: "En qué se cree".
A las 20 en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. **Gratis**

Curaduría La curadora Susan May diserta sobre su experiencia en la Tate Modern Gallery de Londres desde 1987.
A las 18 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Intelectual En el ciclo de conferencias "Las transformaciones del mundo intelectual", Pablo Bonaldi (sociólogo de la UBA y becario del IDES) expone sobre "Las luchas por la memoria. La agrupación H.I.J.O.S. como intelectual colectivo".
A las 20 en la Alianza Francesa de Buenos Aires, Córdoba 946. **Gratis**

Cuerpo Ultimos días para solicitar becas para el seminario intensivo de teatro físico "El cuerpo poético" que dictará Thomas Prattki, discípulo de Jacques Lecoq. Del 2 al 13 de junio.
Informes en la Fundación Arte Vivo, 4802-4653, artvivo@yahoo.com.ar



ARTE

Locura Continúa la muestra *Arte y locura, art brut* en colecciones argentinas.
En el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Dalí En el marco de la exposición *Dalí, el surrealismo*, Diana Avellaneda expone sobre Dalí y la moda.
A las 18 en el Borges, Viamonte y San Martín.

CINE

Argentino Se exhibe el film *Pizza, birra, faso*, de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano. Con análisis de Juan Pablo Young.
A las 19 hs. en El Ateneo, Florida 340. **Gratis**

Terror El Cine Club la Cripta proyecta *La pesadilla* (1974), de Narciso Ibáñez Serrador, con Narciso Ibáñez Menta y María Aurelia Bisutti. Y en las variedades: *Tierra: infierno* (2003), de Mor Navon y Julián Moguillansky. Programa especial e inédito.
A las 22 en El local, Defensa 550. Entrada: $2.

Inglés En el ciclo dedicado a las películas británicas ganadoras del Oscar se exhibe *Mi pie izquierdo* (1989).
A las 17 y a las 20 en el BAC, Suipacha 1333. **Gratis**

Farocki Proyección de *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet trabajando en una película sobre América de Franz Kafka* (1983), de Harun Farocki, reveladora aproximación al método de los creadores de *Sicilia* y *Opera*. Además, *Naturaleza muerta*, o de cómo la fotografía publicitaria retoma el canon de la pintura flamenca del siglo XVIII.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $3.

ETCÉTERA

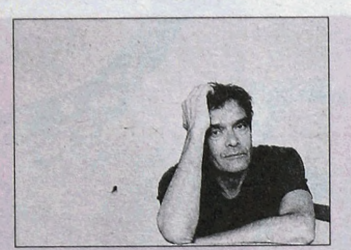
Piola En los conciertos Piola se presentan Pez y Decenadores.
A las 21 en el Teatro Regina, Santa Fe 1235.

Café Nuevo encuentro del Café científico para debatir sobre "La guerra de las ciencias: Ciencias sociales versus ciencias naturales", con Esther Díaz y Mario Castagnino (IAFE).
A las 18.30 en La Casona del Teatro, Corrientes 1979. **Gratis**

Poesía Los poetas Natasha Salguero (Ecuador), Fernando Caniza, Mariano García Izquierdo y Miguel Gaya visitan el ciclo "Literario Bollini". Spaghetti para todos.
A las 20.30 en Café La Dama de Bollini, Pasaje Bollini 2281. **Gratis**

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página/12**, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a **pagina12@velocom.com.ar** Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una

miércoles 21

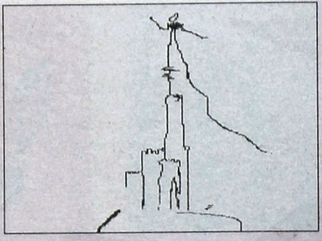


Imágenes de prisión

En el ciclo dedicado al injustamente desconocido director alemán Harun Farocki se exhibe *Imágenes de prisión* (2000), un ensayo moderno sobre la sociedad disciplinaria y de control, construido a partir de materiales de cámaras de vigilancia de cárceles norteamericanas, escenas de *Un condenado a muerte se escapa* de Robert Bresson, y del film maldito *Un chant d'amour* de Jean Genet y documentales del período nazi.

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $3.

jueves 22



Cuento de condesa

Se estrena *Ex Condesa Cossa, historia versada para ser escuchada*, un espectáculo de Verónica Abbatista y Vera Czemerinski con espíritu premeditadamente anacrónico: devolverle al público el goce de escuchar un cuento. Una condesa encerrada en su altillo, en el castillo más alto, vive dos traiciones: el vértigo y el espanto. Un relato que rima con el caos, la duda y el desorden en un mundo barroco irónico y melancólico.

A las 21 en Espacio Callejón, Humahuaca 3759.

viernes 23



"Cha cha cha" en vivo

La Fundación Ricardo Vaporeso Para las Artes Mínimas presenta *Casero (la opción del barrio)*, un espectáculo que reúne a los más aclamados personajes de *Cha-cha-cha* (entre ellos al ratón Juan Carlos) y tiene a Alacrán como invitado especial. Además, la intervención especial de Nazareno Casero. Alfredo Casero a puro formato multimedia.

A las 21, también sábados, en Teatro Concert, Corrientes 1218. Entrada: desde $15.

sábado 24



Trasnoche Madcap

En el ciclo de Trasnoches Madcap se exhibe *Soul Men: Marvin Gaye/James Brown/Otis Redding*, un compilado que incluye el más raro material de tres nombres esenciales de la música soul. Desde apariciones en la TV americana y europea hasta particulares actuaciones en vivo y fragmentos de documentales inconseguibles: todo en 90 minutos que pintan un panorama único de la música negra. Presenta Diego Curubeto.

A las 24 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $4.

CINE Y TEATRO

Documentales En el ciclo "Perfiles, Literatura en el cine" se exhibe *Ismael Viñas*, de Diana Hunter, y *Ana María Shua*, de María Andrea Domínguez. Una vitrina para conocer protagonistas y realizadores.
A las 17 y a las 21 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $4.

Cortos Se exhiben los primeros 10 cortos seleccionados en el Festival de Cortometrajes argentinos.
A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Teatro Siguen las funciones de *El mundo ha vivido equivocado*, de Roberto Fontanarrosa. Con Pablo Picotto y Sergio Fuda y dirección de Ricardo Rodríguez.
A las 18.30 en la Librería del Avila, Alsina 500. A la gorra.



ARTE

Experimental Continúa la muestra de esculturas e instalaciones de Sara Galiasso, Eulalia Gentile Munich y Claudia Aranovich.
De 13 a 18, martes a viernes, en el Terreno de Arte Experimental del Museo Nacional Casa de Yrurtí, O'Higgins 2390. **Gratis**

Marechal Sigue el homenaje a Leopoldo Marechal *El ascenso por la belleza*, una muestra biblio-hemerográfica que reúne gigantografías, objetos personales y un video elaborado por la Biblioteca Nacional.
De 9 a 21 en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502, 1º piso. **Gratis**

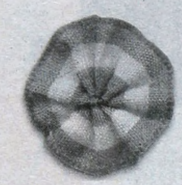
ETCÉTERA

Murena En el ciclo de conferencias sobre literatura argentina, Elisa Rey expone sobre "Héctor A. Murena: la reflexión y la ficción".
A las 19.30 en la Fundación Konex, Córdoba 1235. **Gratis**

Concurso Convocatoria a artistas visuales para participar del Programa de perfeccionamiento y profesionalización en artes visuales del C. C. Rojas-UBA-Kuitca, 2003-2005.
Bases e informes en el Rojas, Corrientes 2038. Hasta el 18 de junio.

Psico Continúa el curso "Introducción al Psicodrama psicoanalítico", dirigido a estudiantes avanzados y profesionales de la salud, educación y trabajadores comunitarios.
De 12 a 13.30 en Hospital General de Agudos Alvarez, Aranguren y Condarco. **Gratis**

Frankfurt En el ciclo "Sociales en el Rojas", Pablo Nocera diserta sobre "La Escuela de Frankfurt y los senderos de la teoría crítica de la sociedad".
A las 19.30 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**



ARTE

Util Inaugura la instalación *Arte útil*, de la artista plástica Nora Iniesta, a beneficio de la Asociación de Padrinos de Alumnos y Escuelas Rurales. El tema: la educación argentina y sus emblemas.
A las 19 en Santorini, Gorriti 4849. **Gratis**

Guardianes Inaugura la exposición *Los guardianes*, de Claudio Barragán. También abre *... nos amábamos tanto*, del artista mexicano Iñaqui Beorlegui. *A las 19 en las salas 4 y 5, respectivamente, del Centro Cultural Recoleta, Junín 1930.* **Gratis**

CINE

60/90 En el ciclo de Cine Argentino Independiente 60/90 se exhiben *Los jóvenes viejos*, de Rodolfo Kuhn; *Labios de churrasco*, de Raúl Perrone; *Picado fino*, de Esteban Sapir; *Mosaico*, de Néstor Paternostro; y *Operación Masacre*, de Jorge Cedrón.
A las 14, 16, 18, 20 y 22, respectivamente, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $4.

Farocki Proyección de *Los creadores de los mundos de compras* (2001), de Harun Farocki, una inmersión obsesiva en el universo de los shopping malls.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $3.

1984 En el ciclo Cinegrafía + Ciencia Ficción se proyecta *1984*, de Michael Radford, basada en la novela de George Orwell.
A las 19 en Biblioteca Manuel Gálvez, Avda. Córdoba 1558. **Gratis**

ETCÉTERA

Lupo En el ciclo "En mi propia lengua", Tom Lupo recita a Girondo, Menassa y Gelman.
A las 21 en el Centro de la Cooperación, Corrientes 1543. Entrada: $6.

PRT Charla debate sobre "El PRT-ERP, entre la nueva izquierda y la izquierda tradicional" y presentación de la investigación de Eduardo Weiz. *A las 19 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543.* **Gratis**

Invisible Esteban Ierardo diserta sobre "La Argentina Invisible" desde las perspectivas de Eduardo Mallea y Ezequiel Martínez Estrada.
A las 19.30 en Laprida 1963, con inscripción previa al 4803-9764. **Gratis**

Cultura Rock Marcelo Montolivo dicta un curso sobre psicodelia, desde los 60 hasta la actualidad, en un encuentro semanal de dos horas.
Informes e inscripción Arenales 3337, tel. 4821-0574 o culturarock@hotmail.com

69 El Club 69 festeja su quinto año de cabaret electrónico con múltiples artistas invitados y residentes.
A la 1.30 en Niceto, Niceto Vega y Humboldt.

CINE

Farocki En el cierre del ciclo dedicado al director alemán Harun Farocki, se exhibe *Eye Machine I* (2001), *Eye Machine II* y *La presentación* (1996). La tecnología militar penetrando en la vida civil y la conquista del mundo publicitario.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $3.

60/90 En el ciclo de Cine Argentino Independiente "90/60" se exhiben clásicos de la vieja y nueva generación: *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas*, de Daniel Burman; *El reñidero*, de René Mugica; *Circe*, de Manuel Antín; *Ciudad de María*, de Enrique Bellande; *El investigador de ciudades* (Preestreno), de Fernando Zago; y *Plaga Zombie*, del Grupo Farsa
A las 14, 16, 18, 20, 22 y 24, respectivamente, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $4.



TEATRO

Pasos Siguen las funciones de *Pasos*, obra del escritor español Antonio Alamo con dirección de Javier Echaniz y actuaciones de Iris Pedrazzoli y Marcela Bea. Para escudriñar las penumbras de este mundo.
A las 22 en la Sala Ana Itelman, Guardia Vieja 3783. Entrada: $8.

MÚSICA

Letras En el ciclo de lecturas poéticas "Vengan a leer al Rojas", se realiza una concierto de música de salón con Pablo Dacal (guitarra y voz) + Manuloop (violoncello) que presenta *Poesía y juventud*. Trovadores y poética de la cantio. Organiza Laura Lovob.
A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Jazz Noctámbulo Bs. As. Jazz Quintet presenta su singular repertorio de jazz standards, bossa y versiones propias de los Beatles y The Police.
A las 22 en El Astillero, Ramos Mejía 764. **Gratis**

LIBROS

Itelman Presentación del libro *Archivo Itelman*, con selección y notas de Rubén Szuchmacher. Mesa redonda con Rubén Szuchmacher y Susana Tambutti. Una coedición de Libros del Rojas y Eudeba.
A las 20 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Bancho Presentación del libro *Banco Ciudad, a 125 de años de una institución que nació proletaria. Primera parte*, de Francisco Juárez. Presentan: María Seoane y Héctor Timerman.
A las 17.30 en Sarmiento 611, 6º piso. **Gratis**



TEATRO

Noche Se estrena *Breve noche*: un encuentro de dos hermanas en medio de una noche de insomnio. Dirige Adrián Canale.
A las 22 en Puerta Roja, Lavalle 3636. Entrada: $6.

Niños Siguen las funciones de *Niños de Belén*, un unipersonal de Leo Dyzen basado en *El Evangelio según Jesucristo*, de Saramago.
A las 20 en Teatro Gargantúa, Jorge Newbery 3563. Entrada: $5 (con consumición).

Japón Los Moreto Teatro presenta *Vuelve o morirá*, un viaje a Japón que funciona como nexo entre Oriente y Occidente.
A las 21 en Impa, Fábrica Cultural, Querandíes y Rawson, 4831-2746, Entrada: $5.

Soledad Ultimas funciones de *Las estirpes condenadas a cien años de soledad no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra*, una obra independiente de Morena Cantero Jr. basado en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.
A las 21.30 en Ferrari 335, Parque Centenario. Entrada: $3.

MÚSICA

Jazz Roberto Fats Fernández adelanta temas de su nuevo cd junto al pianista Manuel Ochoa.
A las 22 en Notorious, Callao 966, 4815-8473. Entrada: $15.

Candombe Presentación de Che Botija (candombe con guitarras), el dúo de Gustavo Suárez y Hernán Alizieri.
A las 21 en Modesto y Cuerdo, Scalabrini Ortiz 795. **Gratis**

ETCÉTERA

Audición En el ciclo de audiciones Las Grandes Obras de la Historia se escucha a Edith Piaf en vivo en el Olympia de París, 1960. Coordina Diego Fischerman.
A las 16 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Bartolo *Andá a contarle a Bartolo*, para escuchar o narrar a micrófono abierto.
A las 17.30 en Bartolomeo Bar, Bartolomé Mitre 1525. **Gratis**

Inglés Clase abierta y gratuita para probar una manera divertida de aprender inglés. Con sketches, improvisaciones, gags y juegos.
A las 17.30 en Espacio La Escalera, Juan B. Justo 889, 4774-6533. **Gratis**

Actuación Charla informativa sobre el taller de actuación basado en técnicas del absurdo, la parodia y la nueva dramaturgia.
A las 19 en Cabaret Voltaire, Bolívar 673, 4307-6434.

descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.





El adelantado

PLÁSTICA Alimentada por la colección de Enrique Sabater, secretario privado de Dalí durante una década, la muestra *Dalí, el surrealismo* que exhibe el Centro Cultural Borges es tan opípara que sus omisiones deslumbran. Aun así, las 307 piezas curadas por Santiago Shanahan permiten acceder a genio explosivo de un artista que se burlaba de André Breton, leía el destino en su propia mierda y anticipó el pop exhibicionista de Madonna, David Bowie y Orlan

POR MARÍA MORENO

Salvador Dalí tenía el proyecto de s domizar a su padre agonizante, pe cuando llegó ya estaba muerto. Es gesto fundante de su amor a la a yección nunca estuvo a la altura mediana d surrealismo. Y el resto de su vida sería un constante fricción con el movimiento al que s lo homologa sistemáticamente, y no sólo en muestra que se exhibe en el Centro Cultur Borges curada por Santiago Shanahan, un c leccionista de iconografía daliniana que se in ció luego de haber perdido en un taxi una l mina del *Cristo de San Juan de la Cruz*. L mayoría de las piezas expuestas pertenece Enrique Sabater, empresario dueño de Dasa Dalart, secretario privado de Dalí durante un década y poseedor de 800 obras.

Dalí, el surrealismo muestra el genio de D en planos de *gouaches*, litografías, platerías estatuas de bronce: una etérea y adulta *Ali en el país de las maravillas*, de pelo y man florales, alzando en el aire una cuerda de sa tar trenzada que logra sugerir la liviandad y flexibilidad de la soga; un *San Santiago mayor* tachonado como un cielo; y el míti reloj blando colgando fláccido –aunque es bronce– de una horqueta en *La persistenc de la memoria*.

Estas 307 piezas (242 grabados, 7 escultur y 59 obras en plata, más una serie de fotogr fías documentales recogidas por el curad

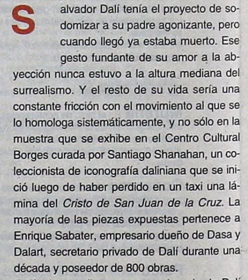






El adelantado

PLÁSTICA Alimentada por la colección de Enrique Sabater, secretario privado de Dalí durante una década, la muestra *Dalí, el surrealismo* que exhibe el Centro Cultural Borges es tan opípara que sus omisiones deslumbran. Aun así, las 307 piezas curadas por Santiago Shanahan permiten acceder al genio explosivo de un artista que se burlaba de André Breton, leía el destino en su propia mierda y anticipó el pop exhibicionista de Madonna, David Bowie y Orlan.



POR MARÍA MORENO

Salvador Dalí tenía el proyecto de sodomizar a su padre agonizante, pero cuando llegó ya estaba muerto. Ese gesto fundante de su amor a la abyección nunca estuvo a la altura mediana del surrealismo. Y el resto de su vida sería una constante fricción con el movimiento al que se lo homologa sistemáticamente, y no sólo en la muestra que se exhibe en el Centro Cultural Borges curada por Santiago Shanahan, un coleccionista de iconografía daliniana que se inició luego de haber perdido en un taxi una lámina del *Cristo de San Juan de la Cruz*. La mayoría de las piezas expuestas pertenece a Enrique Sabater, empresario dueño de Dasa y Dalart, secretario privado de Dalí durante una década y poseedor de 800 obras.

Dalí, el surrealismo muestra el genio de Dalí en planos de *gouaches*, litografías, platerías y estatuas de bronce: una etérea y adulta *Alicia en el país de las maravillas*, de pelo y manos florales, alzando en el aire una cuerda de saltar trenzada que logra sugerir la liviandad y la flexibilidad de la soga; un *San Santiago el mayor* tachonado como un cielo; y el mítico reloj blando colgando fláccido –aunque es de bronce– de una horqueta en *La persistencia de la memoria.*

Estas 307 piezas (242 grabados, 7 esculturas y 59 obras en plata, más una serie de fotografías documentales recogidas por el curador Shanahan) son un esfuerzo mayor que siempre se anuncia como apertura de paraguas en todo catálogo de muestra itinerante, pero también una mínima entrada a un Dalí múltiple y casi infinito que puede visitarse como quien adquiere un talismán. De la serie de carteles que acompañan la exposición, el más visible incluye este *abc* del surrealismo: "El estado Surreal perfecto se logra en el estado de vigilia previo al dormirse, en donde se mezclan en la mente imágenes conscientes y las inconscientes oníricas del sueño (*sic*)...". En la biografía curricular del catálogo –cuyo encabezamiento menciona al pintor como Marqués de Dalí y Pubol y luego, a todo lo largo, como "Sr. Dalí"– no existe ninguna referencia al alias Avida Dollars ni al hecho de que Dalí, bajo cualquiera de sus nombres, haya roto con el surrealismo.

El arte es una mierda

–Caca –dijo Breton.

–¡Caca! –desafió Dalí.

Si este diálogo no sucedió, en realidad puede ser la síntesis de la ruptura de Salvador Dalí con el surrealismo, puesto que toda verdad –como la que se revela en la Emma Zunz del relato de Jorge Luis Borges– es un fruto de síntesis apresuradas y desplazamientos caprichosos e intencionados. Era el 5 de mayo de 1934, aniversario arbitrario de la fundación del movimiento dadaísta en el Café Voltaire de Zurich, donde, al compás de un piano que sonaba a tuercas y tornillos, se cantaba con carraspeos. Breton, ese Stalin del ensueño dirigido, decidió someter a Salvador Dalí a un juicio popular-surrealista. Dalí concurrió envuelto en un sobretodo de pelo de camello y los zapatos aparatosamente desacordonados. Como tenía anginas, también llevaba un termómetro bajo la lengua. Mientras Breton lo increpaba a lo Savonarola –según cuenta el acusado en su libro *Confesiones inconfesables*–, Dalí advirtió que el termómetro había subido a 38.5. Entonces, siguiendo consejos médicos epocales, decidió enfriarse desvistiéndose. Breton gritaba acusaciones de tono político y moral; la audiencia reía. Dalí volvió a colocarse parte de la ropa (la angina exige no enfriarse demasiado) y repitió la operación varias veces. Amén de sus extravagancias, que consistían en dar propinas fabulosas, desplazarse con atavíos *demasiado surrealistas* y desobedecer seguido al papado surreal, la excomúnica de Dalí obedecía, para hablar en sus propios términos, a una cuestión de mierda. A Breton le había repugnado *El juego lúgubre*, un cuadro de Dalí donde los calzoncillos de un personaje llevaban unas modeladas palomitas. Porque, según Dalí, a Breton, a pesar de citársele cultamente *La gallina de los huevos de oro* y el cólico de Danae, la mierda y el ano le daban miedo.

Pero la guerra, aunque sólo arrojara cadáveres exquisitos, era más de fondo. Dalí reprochaba a los surrealistas que hablaran de sexo en términos simbólicos, que excluyeran de sus fantasmas la sodomización, la pederastia y el misticismo, y que sancionaran el adulterio (Dalí le había birlado la mujer a Paul Éluard). En fin: eran aventureros platónicos y teóricos en plan de sacerdotes laicos. Pero lo fundamental era que los surrealistas llegaron a adherir al stalinismo o al trotskismo, mientras que a Dalí la política le importaba un pedo. Con la diferencia –aclaraba– de que el pedo al menos le provocaba alivio, mientras que la política le parecía un cáncer que roía la poesía. La defensa de sus intereses más íntimos le era tan urgente como la del proletariado, al que los artistas debían mostrarle un estilo de vida libre y de calidad en lugar de una tecnología de hormiguero. Cuando ideó una obra que consistía en un pan de veinte metros a depositar en el Palais Royal –el pan: símbolo del hambre insatisfecha y de la hostia, cuerpo divino–, Aragon lo acusó de quitárselo de la boca a los hijos de los desocupados.

En lo personal, Dalí, autodeclarado coprófago, practicaba una suerte de mierdomancia poco apropiable aun para una revolución artística influida por Sigmund Freud. La forma de sus excrementos, su olor y consistencia, eran su horóscopo diario. Admirador del Quevedo que elogiaba el ojo del culo, era también lector insistente del *Manuel de l'artilleur sournois* del conde de La Trompette, y no se privaba de perorar sobre escolástica: por ejemplo, sobre las diferencias entre el pedo, el eructo y el regüeldo, el pedo sin ruido o femenino y el espeso, de albañil. Y ese día en que Breton lo pasó por las armas de la retórica, Dalí hubiera querido largar el llamado "pedo diptongo", compuesto por "quince o veinte disparos de metralleta en abanico". Pero para burlarse aún más de su padre espiritual, que lo había reclutado luego de ver *El perro andaluz*, Dalí cayó a sus pies.

Años antes, en 1931, cuando Dalí publicó un texto llamado *Reverdie* –una evocación erótica de una novia de juventud– en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*, el Partido Comunista lo condenó a través de Aragon por pornográfico. Entonces Breton salió en su defensa y escribió en *Misère de la poésie* que ése era un día de honor, porque los surrealistas se habían enfrentado con una interdicción pequeño-burguesa. Sin embargo, el surrealismo se rompía por dentro, y no sólo con Dalí. El problema era que Dalí se consideraba el más surrealista de los surrealistas, y al mismo tiempo les reprochaba a éstos su gusto por lo pintoresco en lugar de lo creador, por la sorpresa en lugar de la tradición, por el arte bárbaro en lugar del clásico. Mientras los otros se politizaban hacia la izquierda, Dalí declaraba temer a la historia tanto como un saltamontes y aspirar a un régimen monárquico gerontocrático.

Pero no es cuestión de ponerse tilingos: *Dalí, el surrealismo* es imperdible igual. Qué pena, sin embargo, no poder ya acceder a la exposición surrealista de 1938, en que Dalí seguía irritando a Breton al no contentarse con exponer un maniquí con cabeza de tucán y un huevo entre los senos y vestido con cucharas junto al llamado "teléfono afrodisíaco", cuyo receptor era un marisco hervido. Quería más, y exigió un taxi de techo agujereado para que una lluvia artificial mojara a una Venus interior que incluía doscientos caracoles de Borgoña, doce ranas enanas y coronadas (las ranas no se consiguieron, pero sí una grabación de gritos de monos africanos). O las bellas de cera con que decoró las vidrieras de la tienda Bonwit-Teller de Nueva York: una se extendía en una bañera forrada de astracán, la otra en una cama de baldaquino en cuya almohada había falsos carbones ardientes. Terminada a lo largo de una noche y censurada al día siguiente por los dueños de la tienda, que retiraron la cama y a una de las bellas, la decoración se transformó súbitamente en *performance* cuando Dalí se metió en la vidriera, esperó a que se juntara suficiente público y rompió los vidrios con la bañera. Constatadas estas pérdidas u otras inaccesibles, producto del arte efímero, Dalí sigue adelantando: poniendo en escena su propia vida prefiguró a Madonna; a través de su unión mística con Gala, a John y Yoko, y de su proyecto de criohibernación, a Evita y a Orlan. A través de su relación *de musa a musa* con Federico García Lorca profetizó el intercambio de esperma productivo entre Mick Jagger y David Bowie. Su desprecio del sexo genital, su virginidad tardía y su esgrimida impotencia –junto con la práctica de la orgía– dieron por tierra al único mito que sobrevivió al siglo XX: el del sexo, y su amor al dinero mostró el destino mercantil del arte contemporáneo. Aunque su leonardismo –como observa Rafael Santos Torroella en el artículo publicado por *Panorama* en 1962 que se reproduce en el catálogo de *Dalí, el surrealismo*– no es útil: mientras los inventos de Leonardo eran anticipos de aplicaciones futuras y paralelos a su arte, los de Dalí trazan una cibernética, una teoría de los cuantos y una física nuclear imaginarias, es decir: artísticas. Su método paranoico-crítico, formulado, según él, mucho antes de haber leído de la *Psychose paranoïaque dans ses repports à la personnalité* de Jacques Lacan, le permitió pensar el delirio como un elemento activo de respuesta al mundo y no como un fallo funcional. La relación de Dalí y Lacan fue un encuentro entre notables susceptibles a la ósmosis genial mutua. Todos estos Dalí ausentes hacen disfrutar la muestra e invitan a pesquisar los otros por el Museo Reina Sofía de España, la Fundación Gala Dalí de Figueras, la casa de Port Lligat, el castillo de Púbol o las obras de Jacques Lacan, que lo cita cinco veces entre 1961 y 1976. Pero la palabra "surrealismo" asociada a Dalí, amén de establecer un equívoco en aras, quizá, de una dudosa pedagogía, invita desgraciadamente a hacer conversar la obra de Dalí con las letras de Luis Alberto Spinetta y Silvio Rodríguez en lugar de con *todo* Charly García, nuestro daliniano honorario. R




Shanahan) son un esfuerzo mayor que siempre se anuncia como apertura de paraguas en todo catálogo de muestra itinerante, pero también una mínima entrada a un Dalí múltiple y casi infinito que puede visitarse como quien adquiere un talismán. De la serie de carteles que acompañan la exposición, el más visible incluye este *abc* del surrealismo: "El estado Surreal perfecto se logra en el estado de vigilia previo al dormirse, en donde se mezclan en la mente imágenes conscientes y las inconscientes oníricas del sueño (*sic*)...". En la biografía curricular del catálogo –cuyo encabezamiento menciona al pintor como Marqués de Dalí y Pubol y luego, a todo lo largo, como "Sr. Dalí"– no existe ninguna referencia al alias Avida Dollars ni al hecho de que Dalí, bajo cualquiera de sus nombres, haya roto con el surrealismo.

El arte es una mierda

–Caca –dijo Breton.

–¡Caca! –desafió Dalí.

Si este diálogo no sucedió, en realidad puede ser la síntesis de la ruptura de Salvador Dalí con el surrealismo, puesto que toda verdad –como la que se revela en la Emma Zunz del relato de Jorge Luis Borges– es un fruto de síntesis apresuradas y desplazamientos caprichosos e intencionados. Era el 5 de mayo de 1934, aniversario arbitrario de la fundación del movimiento dadaísta en el Café Voltaire de Zurich, donde, al compás de un piano que sonaba a tuercas y tornillos, se cantaba con carraspeos. Breton, ese Stalin del ensueño dirigido, decidió someter a Salvador Dalí a un juicio popular-surrealista. Dalí concurrió envuelto en un sobretodo de pelo de camello y los zapatos aparatosamente desacordonados. Como tenía anginas, también llevaba un termómetro bajo la lengua. Mientras Breton lo increpaba a lo Savonarola –según cuenta el acusado en su libro *Confesiones inconfesables*–, Dalí advirtió que el termómetro había subido a 38.5. Entonces, siguiendo consejos médicos epocales, decidió enfriarse desvistiéndose. Breton gritaba acusaciones de tono político y moral; la audiencia reía. Dalí volvió a colocarse parte de la ropa (la angina exige no enfriarse demasiado) y repitió la operación varias veces. Amén de sus extravagancias, que consistían en dar propinas fabulosas, desplazarse con atavíos *demasiado surrealistas* y desobedecer seguido al papado surreal, la excomúnica de Dalí obedecía, para hablar en sus propios términos, a una cuestión de mierda. A Breton le había repugnado *El juego lúgubre*, un cuadro de Dalí donde los calzoncillos de un personaje llevaban unas modeladas palomitas. Porque, según Dalí, a Breton, a pesar de citársele cultamente *La gallina de los huevos de oro* y el cólico de Danae, la mierda y el ano le daban miedo.

Pero la guerra, aunque sólo arrojara cadáveres exquisitos, era más de fondo. Dalí reprochaba a los surrealistas que hablaran de sexo en términos simbólicos, que excluyeran de sus fantasmas la sodomización, la pederastia y el misticismo, y que sancionaran el adulterio (Dalí le había birlado la mujer a Paul Éluard). En fin: eran aventureros platónicos y teóricos en plan de sacerdotes laicos. Pero lo fundamental era que los surrealistas llegaron a adherir al stalinismo o al trotskismo, mientras que a Dalí la política le importaba un pedo. Con la diferencia –aclaraba– de que el pedo al menos le provocaba alivio, mientras que la política le parecía un cáncer que roía la poesía. La defensa de sus intereses más íntimos le era tan urgente como la del proletariado, al que los artistas debían mostrarle un estilo de vida libre y de calidad en lugar de una tecnología de hormiguero. Cuando ideó una obra que consistía en un pan de veinte metros a depositar en el Palais Royal –el pan: símbolo del hambre insatisfecha y de la hostia, cuerpo divino–, Aragon lo acusó de quitárselo de la boca a los hijos de los desocupados.

En lo personal, Dalí, autodeclarado coprófago, practicaba una suerte de mierdomancia poco apropiable aun para una revolución artística influida por Sigmund Freud. La forma de sus excrementos, su olor y consistencia, eran su horóscopo diario. Admirador del Quevedo que elogiaba el ojo del culo, era también lector insistente del *Manuel de l'artilleur sournois* del conde de La Trompette, y no se privaba de perorar sobre escolástica: por ejemplo, sobre las diferencias entre el pedo, el eructo y el regüeldo, el pedo sin ruido o femenino y el espeso, de albañil. Y ese día en que Breton lo pasó por las armas de la retórica, Dalí hubiera querido largar el llamado "pedo diptongo", compuesto por "quince o veinte disparos de metralleta en abanico". Pero para burlarse aún más de su padre espiritual, que lo había reclutado luego de ver *El perro andaluz*, Dalí cayó a sus pies.

Años antes, en 1931, cuando Dalí publicó un texto llamado *Reverdie* –una evocación erótica de una novia de juventud– en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*, el Partido Comunista lo condenó a través de Aragon por pornográfico. Entonces Breton salió en su defensa y escribió en *Misère de la poésie* que ése era un día de honor, porque los surrealistas se habían enfrentado con una interdicción pequeño-burguesa. Sin embargo, el surrealismo se rompía por dentro, y no sólo con Dalí. El problema era que Dalí se consideraba el más surrealista de los surrealistas, y al mismo tiempo les reprochaba a éstos su gusto por lo pintoresco en lugar de lo creador, por la sorpresa en lugar de la tradición, por el arte bárbaro en lugar del clásico. Mientras los otros se politizaban hacia la izquierda, Dalí declaraba temer a la historia tanto como un saltamontes y aspirar a un régimen monárquico gerontocrático.

Pero no es cuestión de ponerse tilingos: *Dalí, el surrealismo* es imperdible igual. Qué pena, sin embargo, no poder ya acceder a la exposición surrealista de 1938, en que Dalí seguía irritando a Breton al no contentarse con exponer un maniquí con cabeza de tucán y un huevo entre los senos y vestido con cucharas junto al llamado "teléfono afrodisíaco", cuyo receptor era un marisco hervido. Quería más, y exigió un taxi de techo agujereado para que una lluvia artificial mojara a una Venus interior que incluía doscientos caracoles de Borgoña, doce ranas enanas y coronadas (las ranas no se consiguieron, pero sí una grabación de gritos de monos africanos). O las bellas de cera con que decoró las vidrieras de la tienda Bonwit-Teller de Nueva York: una se extendía en una bañera forrada de astracán, la otra en una cama de baldaquino en cuya almohada había falsos carbones ardientes. Terminada a lo largo de una noche y censurada al día siguiente por los dueños de la tienda, que retiraron la cama y a una de las bellas, la decoración se transformó súbitamente en *performance* cuando Dalí se metió en la vidriera, esperó a que se juntara suficiente público y rompió los vidrios con la bañera. Constatadas estas pérdidas u otras inaccesibles, producto del arte efímero, Dalí sigue adelantando: poniendo en escena su propia vida prefiguró a Madonna; a través de su unión mística con Gala, a John y Yoko, y de su proyecto de criohibernación, a Evita y a Orlan. A través de su relación *de musa a musa* con Federico García Lorca profetizó el intercambio de esperma productivo entre Mick Jagger y David Bowie. Su desprecio del sexo genital, su virginidad tardía y su esgrimida impotencia –junto con la práctica de la orgía– dieron por tierra al único mito que sobrevivió al siglo XX: el del sexo, y su amor al dinero mostró el destino mercantil del arte contemporáneo. Aunque su leonardismo –como observa Rafael Santos Torroella en el artículo publicado por *Panorama* en 1962 que se reproduce en el catálogo de *Dalí, el surrealismo*– no es útil: mientras los inventos de Leonardo eran anticipos de aplicaciones futuras y paralelos a su arte, los de Dalí trazan una cibernética, una teoría de los cuantos y una física nuclear imaginarias, es decir: artísticas. Su método paranoico-crítico, formulado, según él, mucho antes de haber leído de la *Psychose paranoïaque dans ses repports à la personnalité* de Jacques Lacan, le permitió pensar el delirio como un elemento activo de respuesta al mundo y no como un fallo funcional. La relación de Dalí y Lacan fue un encuentro entre notables susceptibles a la ósmosis genial mutua. Todos estos Dalí ausentes hacen disfrutar la muestra e invitan a pesquisar los otros por el Museo Reina Sofía de España, la Fundación Gala Dalí de Figueras, la casa de Port Lligat, el castillo de Púbol o las obras de Jacques Lacan, que lo cita cinco veces entre 1961 y 1976. Pero la palabra "surrealismo" asociada a Dalí, amén de establecer un equívoco en aras, quizá, de una dudosa pedagogía, invita desgraciadamente a hacer conversar la obra de Dalí con las letras de Luis Alberto Spinetta y Silvio Rodríguez en lugar de con *todo* Charly García, nuestro daliniano honorario. R

Ojos bien abiertos

PERSONAJES **En sólo diez años de carrera, Analía Couceyro parece haberlo hecho todo: actuó en discotecas y salas oficiales, protagonizó varias puestas de su maestro Ricardo Bartis, dirigió dramas sobre mujeres diferentes, ganó premios y últimamente se aventuró en el cine. La actriz de *Donde más duele* y *Los rubios* cuenta cómo se las arregló para hacer todo eso sin perder jamás la cabeza.**

POR CAROLINA PRIETO

Analía Couceyro parece salir a escena sin ninguna vacilación. Su voz profunda y sus movimientos transmiten un aplomo muy convincente, que sorprende en una actriz joven (28 años) comprometida con puestas en las que el sentido no es lineal, sino que se teje a partir de diferentes materialidades. En la actualidad, la chica que descubrió el teatro en forma causal (quiso profundizar sus conocimientos de alemán y se anotó en un curso de teatro en esa lengua) y a los 18 años hacía unipersonales de humor en algunas discos porteñas, da vida a Nenucha, una de las tres esperpénticas mujeres que luchan por el amor de un hombre viejo, desvencijado, con la próstata devastada, en *Donde más duele*, la versión del mito de Don Juan que dirige su maestro Ricardo Bartis. Además, Couceyro estrenó hace unas semanas la ópera *La belle captive* en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, con artistas de distintas disciplinas y países. El experimento conducido por el músico norteamericano John King –aliado de John Cage y Laurie Anderson– desconcertó a más de uno pero deslumbró a su actriz principal, ávida de experiencias intensas y poco convencionales. Y como si todo eso fuera poco, Couceyro también actúa representando a la cineasta Albertina Carri en *Los rubios*, el largometraje preestrenado en la última edición del Bafici (donde se alzó con cuatro premios) en el que Carri recrea su infancia y la desaparición de sus padres durante la última dictadura militar.

Analía reconoce su propia solidez y la asocia con una marca personal que la experiencia fue puliendo. "Mi tendencia natural tiene que ver con algo fuerte, que perfeccioné con el tiempo", dice. "Son cosas que se van depurando. Otras se van perdiendo, como esa inconsciencia que tenía de chica para subirme al escenario de un boliche a las 4 de la mañana. Sabía que tenía que enfrentar a un público que no había ido a ver teatro sino a pasar la noche, y sabía que de alguna manera tenía que atraparlo." Después, más alejada de esas primeras incursiones teatrales (que según ella la formaron tanto como los cuatro años que estudió en la escuela de Bartis), le llegó el momento de disfrutar de los resultados de procesos largos y sinuosos que hoy ven la luz. "Todo se inició dos años atrás: los ensayos con Bartis y el trabajo con John King, que me había visto en la sala The Kitchen de Nueva York, haciendo la obra musical *Incursión Tema Fausto*. Le gustó mucho y me propuso hacer algo juntos. Y la película también viene de lejos: tardamos casi tres años en hacerla. A mí me encanta: se mete con un tema duro, sin golpes bajos, y hasta en algunos momentos tiene humor. Tiene algo que me fascinó: la construcción de la familia de Albertina, de *Los rubios*, como los llama una vecina. Lo que habla de la ficcionalización de la memoria, porque no eran rubios: los veían rubios en ese contexto", comenta.

Pasó poco más de una década desde que Couceyro se inició en el teatro, pero el lapso fue muy rico. Después de actuar en espacios heterodoxos desembarcó en salas oficiales: protagonizó *El Corte* en el Cervantes e *Ifigenia en Aulide* en el San Martín (entre otras obras). Recibió premios, dirigió sus propias obras (*La movilidad de las cosas terrenas*, basada en *María Estuardo*, de Schiller; *Tanta mansedumbre*, homenaje a la escritora brasileña Clarice Lispector, y *Barrocos retratos de una papa*, versión escénica de la vida de la pintora argentina Mildred Burton para el ciclo Biodrama del Teatro Sarmiento) y terminó dejándose seducir por el cine.

¿Qué relación hay entre tus dos últimos trabajos –*Donde más duele* y *La belle captive*– en cuanto a la dificultad de hacer una lectura lineal?

–Cada obra fue muy iluminadora respecto de la otra. Los procesos fueron totalmente opuestos, y creo que por eso pude estrenar las dos con menos de un mes de diferencia. En un momento tuve pánico: pensé que iba a hacer todo mal. Pero finalmente resultó muy esclarecedor. Las obras se comunicaron mucho entre sí. Con Bartis trabajamos mucho tiempo en un proceso por momentos doloroso: durante meses no se sabía qué era la obra, de qué se iba a hablar, quiénes eran los personajes. Hubo mucho tiempo de estar en el medio de la nada, produciendo y produciendo. Hasta que llegamos a un nivel de organicidad muy fuerte en cuanto al devenir de los personajes. Terminamos sabiendo mucho de ellos. Y en el caso de John King fue todo lo contrario: tuvimos sólo ocho ensayos antes del estreno. El resto fue trabajo personal a partir de los textos y el guión que él me mandaba por mail, en los que estaba todo muy pautado y fríamente calculado. Muchas veces uno se queja de ser sólo un muñequito del director, de no saber por qué el personaje hace lo que hace. Y me parece que eso pasa cuando hay pretensiones psicológicas. Pero en *La belle captive* no había ninguna intención de continuidad psicológica, así que las pautas, en vez de ser incómodas, resultaron contenedoras. Yo sabía que tenía que ir a tal lugar y decir tal texto. Estaba tranquila: formaba parte de una maquinaria muy fragmentada, sin una supuesta continuidad.

¿Cómo tomaste la inversión que propone Bartis –son las mujeres, no el Don Juan, las que están sedientas de amor y de sexo– y la idea de llevarlo todo –el ambiente escénico, los personajes– a una zona de profunda decadencia?

–Me interesó mucho. Creo que en Bartis meterse tanto con el mundo femenino es una novedad. Pero era una de las pocas cosas que estaban planteadas desde un principio: que fuera un relato femenino, que la historia se construyera desde las mujeres y que el hombre fuera una pantalla donde ellas proyectan todas sus necesidades. Lo decadente fue surgiendo durante el proceso, y me pareció uno de los aspectos más atractivos: le da un tono muy trágico, aunque por momentos sea muy divertida; es como si todos los personajes estuvieran condenados de entrada. Pero también fue algo difícil de sostener: trabajamos con la muerte todo el tiempo, y –más allá del placer que puede dar la actuación– no es una cosa sencilla. Recién ahora, que la obra ya está más instalada, resulta más fácil. Incluso el personaje de Bettina –la hermana menor– ya está tomado por las otras dos y tampoco tiene su posibilidad. En la obra siempre se está hablando de un "antes" donde supuestamente todo fue mejor.

¿Cómo armaste a Nenucha, la hermana más decidida a seducir?

–Fue apareciendo con el tiempo, a medida que aparecían los demás personajes y la obra iba tomando forma. Fue un rompecabezas de textos y de acciones. Si en un ensayo surgía algo privilegiado, se buscaba después la manera de introducirlo. Aunque fuera con fórceps. Lo que también fuimos encontrando es esa dialéctica ente Haydée –la hermana mayor– y Nenucha, que son como dos polos de lo femenino. Pero de lo femenino mal: decaído. Todo está como medio muerto, pero a pesar de to-


FOTO > NORA LEZANO

do Nenucha tiene una postura más activa y también ambigua, con ese discurso de "sí pero no". En todo caso es la que vive la sexualidad de manera menos culposa, y en ese sentido busca ir hacia eso que alguna vez fue particular entre ella y Reinaldo, el Don Juan. Además, en Nenucha hay algo que tiene que ver con mi forma de actuar, porque en un proceso tan largo influyen mucho las tendencias personales de actuación. Y yo tengo una tendencia a la artificialidad. Lo que hago puede estar plagado de emociones o de verdades, pero siempre concibo que hay algo artificial en lo teatral. Y Nenucha lo tiene como bastión: el artificio, la mentira, el juego, que se ponen en evidencia con Reinaldo.

Siempre hablás del impacto que te produjo *Postales argentinas*, la primera puesta de Bartís, que te llevó a querer estudiar con él. ¿Qué fue lo que te conmovió tanto?

"Hay gente que tiene la idea de que al actuar uno se pierde, se olvida de uno mismo y se cree otro. Para mí es todo lo contrario: soy más yo que nunca. Justamente: antes que perder la conciencia de que estoy actuando, la tengo más exacerbada."

–Tenía 16 años, ya estudiaba y hacía teatro. *Postales* me llegó mucho; no sólo a mí: creo que a toda una generación. Implicó un cambio muy grande en relación a lo que se veía entonces: surgió un tipo de actuación que es como un sello, que se fue cristalizando y que tiene que ver con una formade construir los universos escénicos, los personajes y las obras mismas. Una forma no lineal, en la que se superponen elementos diferentes.

¿Cómo fue la experiencia de hacer una obra tan peculiar como *La belle captive*, que lleva a un paroxismo las ideas de superposición y fragmentación?

–Yo tenía experiencia en trabajar con elementos y texturas diversas, pero esto fue algo muy distinto. Había algo muy importante en la puesta, una especie de maquinaria muy definida aunque con partes improvisadas: las secuencias de imágenes en video que el director proyectaba en ciertos momentos y la música en vivo que hacía con unas máquinas. Era como estar en un videoclip, todo muy fragmentado, con una actuación casi cinematográfica. De mi personaje se podía pensar por momentos que era una mujer cautiva, y por otros que era una captora. Por otro lado, también era claramente una actriz que representaba algo, que exponía algo ante el público. En ningún momento se trabajó la idea de "personaje"; hacerlo hubiese sido un error: más que estados, el personaje atravesaba tonos musicales. Y la gente que más disfrutó de la obra fue justamente la que no pretendió entenderla como un relato lineal sino más bien abrirse a "flashes oníricos", por decirlo de alguna forma.

Parece que este año estás dedicada a la mezcla de lenguajes: *Los rubios* también entrelaza distintos soportes.

–Sí, es una película con una trama muy compleja. Hay momentos ficcionales, otros documentales, otros falsamente documentales, otros de animación. Me encantó hacerla: toca un tema muy duro, y creo que conmueve desde un lugar poco melodramático. Acá tampoco compuse un personaje en el sentido clásico: soy yo representando a Albertina Carri, la directora. Somos amigas, sé las cosas que ella no haría, los tonos que no adoptaría, y lo respeté. La película muestra eso: la película dentro de la película, cómo se armó ese equipo de trabajo compuesto por la directora, el asistente, la camarógrafa, la iluminadora... El cine suele tener una estructura muy grande, pero acá fue todo lo contrario: cinco, seis personas que íbamos haciendo un recorrido, muchas veces sin saber hacia dónde íbamos.

¿Qué tenés ganas de hacer próximamente?

–Quiero volver a dirigir. Tengo muchas ideas, pero hace falta que maduren. A partir de junio voy a estar un tiempo fuera del país, de gira por Europa con *Donde más duele*, así que voy a poder pensar y leer. No tendré tiempo de montar algo este año, pero sí de darme cuenta de qué quiero hacer. Me gustaría volver a trabajar sobre un obra, hacer mucho trabajo dramatúrgico, de superposición de textos, como pasó con *La movilidad de las cosas terrenas*, donde respeté los textos de Schiller pero poniéndolos de distintas formas. Pienso en el futuro y lo veo como algo abierto: siento que, más allá de que se mantengan ciertos ejes, tengo la posibilidad de cambiar absolutamente de rumbo.

¿Cuáles serían esos ejes?

–Tienen que ver con lo formal, con la conciencia formal desde la actuación, desde los textos. Es algo que tengo muy presente cuando actúo, cuando dirijo y cuando doy clases: esa conciencia del hecho escénico, de su artificialidad. Hay gente que tiene la idea de que al actuar uno se pierde, se olvida de uno mismo y se cree otro. Y para mí es todo lo contrario: soy más yo que nunca. Justamente: antes que perder la conciencia de que estoy actuando, la tengo más exacerbada. Es como tener una supraconciencia de todo: de que estoy actuando, de que hay gente que me está mirando, de cómo está la luz, de cómo está mi cuerpo. Y la conjunción de todo eso es lo que me divierte y me apasiona. En ese sentido, actuar para mí es sentirme como un dios. Pero es difícil lograrlo en todas las funciones. R

Agua va

CINE **Finalmente se estrena Nadar solo, una película que venía circulando de mano en mano en videos distribuidos por su director. Y aunque en principio parece una película que llega para sumarse a la familia de films "nadistas, en los que no pasa nada", sus intenciones son precisamente opuestas: oponerse al cine en el que no se sabe de qué trabajan sus protagonistas, evitar los guiones de relojería, rastrear los estados emocionales y ver, de paso, cómo construir la identidad de la generación de los veintipocos.**

POR MARIANO KAIRUZ

Cuenta Ezequiel Acuña que en 2002, con su primer largometraje ya íntegramente filmado, dinero familiar invertido y comentarios positivos de quienes vieron su primer armado, "todo se fue a la mierda". No se refiere a un evento específico sino a la catástrofe argentina que terminó de desatarse en diciembre de 2001. "La película no se podía revelar y yo se la mostraba a todo el mundo en video –cuenta el director de 26 años–. Mostré más de ciento diez copias: no de desesperación sino por decir 'hice algo, estamos en un momento en que está todo hecho mierda y hay algo que está bueno, me parece que está acá'."

"El 2002 fue todo un laburo de buscar productor –prosigue–, pasársela a críticos, mandarla a festivales de afuera, ver cuáles eran las posibilidades que tenía la película. Y con la devaluación no había ninguna productora ni de acá ni de ningún lado que se interesara en la película. Fui a ver a Daniel Burman (el director de *Un crisantemo estalla en cincoesquinas, Esperando al Mesías* y *Todas las azafatas van al cielo*), que yo sabía que por la edad, por el tipo de manejos que usa él a nivel comercial, por el elenco que tenía la película, por estar filmada en súper 16 color, había algunas coincidencias en nuestras maneras de laburar... Y la vio, le interesó y se la dejé a su productora BD cine –en la que es socio de Diego Dubcovski, coproductor de sus películas–. Por febrero de 2002 nos estamos por ir de vacaciones a Mendoza y nos llaman diciendo que se querían involucrar en la película. Todo cambió de golpe. Yo había vuelto a la casa de mi viejo; Octavio (Lovisolo, el fotógrafo de la película) volvió a laburar a la sala de ensayo en la que laburaba siempre y el cine se fue a la mierda. Igual, yo estaba obsesionado y ya había elegido esto como una forma de vida, así que sabía que sí o sí iba a volver a escribir otra cosa." Este verano, a Acuña le pidieron *Nadar solo* para el Festival de Mar del Plata, pero él ya tenía un acuerdo de palabra con los programadores del de Buenos Aires. Allí fue, algo menos de un mes atrás, una de las tres producciones nacionales que integraron la competencia oficial. Esta semana se estrena comercialmente en Buenos Aires.

El nadar y la nada

Nadar solo encuentra a su protagonista Martín en un mal momento. Él mismo no termina de manifestar su malestar, más allá de cierta indolencia. A punto de ser echado del colegio (y de su adolescencia), sus padres hacen algo apenas más sutil que ignorarlo olímpicamente, su mejor amigo Guillermo les está dedicando tal vez demasiado tiempo a otras cosas (su novia) y la banda que ambos integran junto a un tercero sólo ensaya de manera inconstante, sin perspectivas de avanzar hacia ningún lugar. Pero en un momento Martín cobra impulso y toma algo semejante a una iniciativa: sale en busca de su hermano mayor, quien abandonó el hogar paterno un tiempo atrás dejando unos pocos, insuficientes rastros, y una marca tal vez más profunda de lo que su hermano menor está dispuesto a asumir. Con estos elementos en juego y un ritmo parejo, despojado de estridencias y casi sin música (exceptuando unos pocos momentos puntuados por canciones de Jaime sin Tierra, que tienen un papel relevante en el asunto), *Nadar solo* parecía una firme candidata a integrar la lista de películas nacionales recientes a las que se les ha señalado una filiación más o menos directa con el cine de Martín Rejtman.

Lo que a Acuña le molesta, lo que lo obliga a tratar de desmarcarse de los referentes más aparentemente obvios de ese cine, es cierta idea circulante acerca de lo que él llama "el nadismo, esa idea de que es un cine en el que no pasa nada". Ese nadar en la nada del que se acusó alguna vez a *¿Sabés nadar?*, de Diego Kaplan y a *El nadador inmóvil*, de Fernán Rudnik, por lo que tengan en común nominalmente, pero también a *Sábado* de Juan Villegas, a *Modelo 73* de Rodrigo Moscoso, a *La libertad* de Lisandro Alonso, a *Sólo por hoy* de Ariel Rotter y al cine de Perrone. Hace un par de años, la revista *Film on line* publicó un dossier que indagaba sobre este concepto, con el título "El movimiento falso", que hoy se ha incorporado al libro *60/90 Generaciones*, editado por Fernando Martín Peña para acompañar el extenso ciclo de películas nacionales que él mismo programa actualmente en el Malba. En aquél se incluía nota y entrevista con Acuña e incluso entre sus responsables se encontraba Leandro Listorti, asistente de dirección de *Nadar solo*. Pero el tiempo transcurrido desde su publicación original es el de la parálisis en la que estuvo *Nadar solo*, y hoy Acuña lo ve desde otra perspectiva. "Para mí hoy no tengo nada que ver con eso", dice. ¿Cómo se relaciona *Nadar solo* entonces con el cine de Rejtman? "*Rapado* es la que más se le acerca por sus personajes adolescentes, pero se diferencia en todo lo demás porque la puesta en escena es otra, por el hecho de filmar con contraplanos, el uso de actores televisivos para salir un poco de la estructura del tipo de actuación 'robótica' que tiene el cine de Rejtman o *Sábado*, que es una búsqueda, un tipo de actuación, pero que no deja de ser muy fría y muy calculada y congelada. Nuestra película es lo opuesto, busca la frescura en las actuaciones, y creo que eso se nota."

En esa búsqueda jugaron un papel fundamental Nicolás Mateo (Martín) y Santiago Pedrero (Guillermo), dos actores con algo de experiencia televisiva y teatral (Mateo venía de hacer una obra llamada *Nadar en tierra*, dirigida por su padre), junto a Antonella Costa (la protagonista de *Garage Olimpo*). Todos ellos sintonizaron de manera perfecta con la propuesta de Acuña, incluso al resistirse a ensayar. "La de Rejtman, como *Sábado*, es más una película de ensayo, de ese sincronismo que tiene que ser casi perfecto; el tema de la pregunta, la repregunta, ese juego que no deja lugar a improvisación. Lo que tiene *Rapado* es un guión de relojería, un juego de circularidades y coincidencias: está todo recontrapensado; creo que Rejtman tiene muy claro que el argumento de él es totalmente clásico; hay una moto y es la búsqueda de esa moto. El otro día veía *La mecha*, la última de Perrone, y es medio esa línea: un viejito que sale a buscar un mechero que se rompió, yendo a Morón en colectivo, etcétera. En la nuestra se trata de buscar un elemento más humano, y que deje una huella entre los personajes que Nicolás va conociendo a través de la película: ex novia, ex amigos... Es otro tipo de cine: en *Nadar solo* también vas a un lugar emotivo, de romanticismo. En la búsqueda del hermano están los estados emocionales; creo que la película va dando pasitos pequeños en ese sentido y que el final es un pasito también dentro de eso".

La iluminación, el tipo de planos: todo responde, dentro del esquema de Acuña, a su idea de crear un pequeño espacio de emoción y de melancolía a descubrir. "Vamos a lo opuesto –dice que se dijo a sí mismo–, se puede encontrar ese tono, esa apatía usando contraplanos. Incluso la película puede ser más expresiva e inexpresiva a la vez, como un juego, sacándole esa cosa tan dramática. Los planos también están en función de las expresiones de Nico y Santiago, que son fundamentales y que se perderían mucho en planos más grandes."

Generaciones perdidas

¿Cómo se construye la identidad de un grupo generacional que parece perdido? Los intereses de los personajes, sus conversaciones, giran alrededor de pequeñas cosas, pero la suma de elementos no parece alcanzar a ser idiosincrática, sino que está compuesta de detalles aparentemente nimios: un local de videojuegos, un heladería marplatense. "Y... se construye con mucha nostalgia –responde Acuña–. Además de melancólicos son nostálgicos, se



“Creo que en muchas películas actuales se esconde mucha información de lo que hacen los personajes. Sabés que les va más o menos bien, por cómo se visten, porque tienen auto. Yo quería que eso quedara mucho más claro: que el colegio sea privado no es casualidad, que se filme en San Isidro no es casualidad, que se filme en un departamento con empleada doméstica, tampoco. Me parece que hasta ahora eso no se había visto de manera tan directa.”

acuerdan del colegio, de cuando aprendieron a nadar, de la musiquita de un videojuego. Son chicos todavía, están construidos desde la inocencia. Hay todavía ciertos códigos que por ahí a esa edad tienen que ver con cosas muy jodidas. Yo fui a un colegio católico privado, no la pasé del todo bien, y te ponés a pensar y no sé si son años tan gloriosos. Pero hay códigos relacionados a la amistad tanto en Nicolás como en Santiago. Y creo que está construido desde la inocencia por una cuestión de lo que es el cine en sí: un medio de mucha plata, de muchos amiguismos, donde las amistades no son las amistades verdaderas del colegio. Lo que yo quería en la película era respetar esos personajes, que tengan verdaderamente esa edad y estén verdaderamente en ese momento, en que la guita no importa y pasar momentos juntos es fundamental.”

Los apuntes nostálgicos/fetichistas que completan la película son el resultado de un proceso de colaboración entre Acuña y Alberto Rojas Apel, coguionista y actor secundario en la película. “Lo de la musiquita del videojuego lo puso Beto –dice Acuña–. Hay muchos chistes que son míos: lo de la heladería Massera existe; tengo una foto abrazado al cucurucho gigante. Pero hay muchas cosas de los diálogos que son de Beto. El le dio una forma más narrativa al guión, le encontró el argumento. Yo había hecho un primer guión que eran como anécdotas de mi vida, casi todas las situaciones provenían de mi parte, y después con Beto le dábamos una forma más de conflicto; le encontrábamos alguna vuelta, algún guiño, y esa circularidad que está por momentos en la película. Entonces, el guión es muy autobiográfico, pero reformulado por otra persona.”

Ventosa Mar del Plata

Como en *¿Sabés nadar?*, varias escenas fundamentales transcurren en ese territorio extraño en el que puede convertirse Mar del Plata fuera de temporada. “*Nadar solo* no tiene nada que ver con el tono de la de Kaplan –aclara Acuña–, pero es una película que a mí me gusta mucho más que *Mundo grúa*, por ejemplo. Yo me deshice ahí del concepto que tenía de los actores o las caras lindas de la televisión y me saco el sombrero por Juan Cruz Bordeu, por Birabent, por Leticia Brédice, que hace el mejor papel de su vida. *¿Sabés nadar?* me hizo ver un montón de cosas que había dentro de mi pasado. Fui a buscar fotos y me empecé a encontrar con imágenes de todos esos inviernos. Mar del Plata en invierno tiene una cosa increíble, una paz absoluta. El viento, el frío y unas olas terribles, y es ir a sentarte en la arena con un sobretodo a ver surfear a algún enfermo mental, o irte a un acantilado y caminar por ahí. Sé que el tipo de Mar del Plata no lo ve igual, está pensando en que lleguen diciembre, enero y febrero porque no vende nada. Pero yo pasé grandes momentos ahí, y creo que se transformó en un lugar nuevo de inspiración para escribir o para leer y que me hizo rever el mar en las películas de Kitano, o ese mar de invierno en la Florida en *Extraños en el paraíso* de Jarmusch. Ver cosas que ya había visto y que tenía ocultas.” Ahí es donde Acuña localiza sus referentes: en ese Kitano, como en la saga de Antoine Doinel, comenzando por *Los 400 golpes*, y (¿por supuesto?) en ese film de culto en que se ha convertido *Melody*, de Waris Hussein.

“Hace un tiempo la volví a ver en cine. Lo que tiene *Melody* es que habla muy mal de los padres de manera explícita. El Atlas Recoleta estaba repleto de padres con sus hijos.”

El karma de vivir al norte

Nadar solo ubica a sus personajes en un contexto socioeconómico definido: sus calles son las de Barrio Norte y alguna que otra escena tiene lugar entre las localidades de Acassuso y San Isidro, en la otra Zona Norte, la del Gran Buenos Aires. “Me parece que la película no hace un juicio de valor de clase social –argumenta Acuña–; es solamente mostrar un modelo de clase que existe, que está. Hubo gente que alguna vez me preguntó si no lo remarcaba demasiado; por el otro lado yo creo que hay otras películas que remarcan demasiado ‘lo otro’. Creo que la gente termina viendo *El bonaerense* o *Un oso rojo* y piensa ‘¡cómo es la policía!’ o ‘pobres estos pibes’, pero mientras están comiendo pizza en Romario, no en Ugi’s. No digo que sea hipocresía, es más una cuestión de respeto, de ver esto y decir qué bárbaro, cómo está el país, pero nos alejamos un poco y tomamos un café en Palermo Hollywood. Si es por el aburguesamiento de los personajes, yo digo: la puta, más burgués que el cine francés, de Techine, de Sautet, de Assayas, de Benoit Jacquot, no hay, y nadie se los critica. Pareciera que los personajes de Sautet no van a cagar, pero a mí me encanta Sautet.”

“Creo también que en muchas películas actuales se esconde mucha información de lo que hacen los personajes. Vos no sabés qué hace Daniel Hendler en *Sábado*, lo único que sabés es que Camila Toker es periodista y que Gastón Pauls es actor, nada más. Sabés que les va más o menos bien, por cómo se visten, porque tienen auto. Y yo quería que quede mucho más claro, creo que se les dio mucha bola a los lugares en los que se iba a filmar: que el colegio sea privado no era casualidad, que se filme en San Isidro no era casualidad, que se filme en un departamento de clase media más o menos bien, que haya una empleada doméstica. Era retratar eso a full, algo que me parece que no se había visto mucho, de una manera tan directa. No sé por qué en las otras películas no se marca tanto, esa postura de tenerlo ahí pero no mostrarlo. Acá sabés que el padre tiene una inmobiliaria, que tiene un buen auto, que se va de vacaciones.”

El paso del tirano

“Ese año de incertidumbre con la película también nos fue acercando, hubo una espera, nos unió”, dice Acuña, refiriéndose principalmente a sus dos protagonistas, Mateo y Pedrero. “Hubo un crecimiento paralelo en estos dos años de compartir discos, recitales, cumpleaños, boludeces. Nico se puso de novio en el rodaje, yo me puse de novio en el rodaje, tuvimos muy buenos momentos juntos. A mí me despertó mucha curiosidad ir conociéndonos y seguir con esos personajes agregándoles y sacándoles cosas y tratar de escribir algo con eso.” Con eso Acuña aspira a construir, tal vez, su propio Antoine Doinel. Su nuevo guión todavía no llega a ser un boceto, dice, pero tiene al menos una certeza, y sus actores lo acompañan: “Lo tengo que escribir ya. El tiempo es hoy y las posibilidades son hoy, y que se estrene la película es hoy. Porque antes, en enero, la opción que tenía era volverme de vacaciones a Mendoza y estaba vendiendo discos en Parque Rivadavia”. R

Para comunicarse con esta sección: saliradar@yahoo.com

FIESTAS

EGO TRIP

POR CECILIA PAVON

El problema de Buenos Aires es que los DJs se copian entre sí y al final terminan pasando todos lo mismo", dice un chico vestido con gorrita de béisbol, blazer y zapatillas, sentenciando desde un sillón de terciopelo de respaldo alto, mientras observa a la gente bailar con gesto entre desencantado y expectante. DJ Baywatch en las bandejas hace sonar lo último de lo último de la música electrónica alemana, pero tiene un problema con las mezclas: no logra que el paso de un track a otro sea fluido: es su debut, los nervios lo traicionan. "Al menos es música que no se escucha en otra parte", agrega Damián, 26 años. Él también es DJ, aunque principiante, y comenta que acá la gente "parece con muy buena onda", a diferencia de otros boliches donde hay "una histeria insoportable". Por delante suyo pasa un chico sin cejas, vestido de rosa, cargando un bebé de plástico a modo de cartera, que podría perfectamente haber salido de un manga japonés. El clima en la pista no es lo que se dice efervescente. Sí, relajado. No habrá más de cien personas y, a pesar de esto o quizás por causa de esto, se respira un verdadero aire "underground". No podría ser de otra forma estando donde estamos: El Dorado, que en una época estampaba en sus tarjetas de promoción el slogan "un clásico del underground". Como sea, y signifique lo que signifique este calificativo hoy, el lanzamiento de "Egorama club" ha reunido a algunas personas glamorosas y desprejuiciadas –todos están *lookeados* para tener un toque sexy y freak–. Mucho más freaks son los performers que interrumpen el baile y se instalan en el medio de la pista o en escenarios laterales a hacer su número. Naiber es el plato fuerte de la noche, figura andrógina, piernas que parecen escobas de dos metros, torso desnudo y esquelético, pasamontañas de lentejuelas y un perrito chihuahua en brazos. Así desafía al público, protagonizando un *live act* de zoofilia teatral. Se pone al animal entre las piernas, hace movimientos obscenos y después se echa encima la leche del platito con el que lo había pretendido alimentar. El público ríe, aplaude y exclama "¡guau!". "Queremos mezclar el dance con algo más: performances, shows de música en vivo, poetas recitando, porque la discoteca para bailar y sólo bailar, ya se volvió aburrida", afirma Gerd Tepass, uno de los organizadores, nacido en Alemania y radicado en Buenos Aires desde hace unos años. Dice haberse inspirado en la noche gay berlinesa –de la que acaba de volver–, donde se mezclan el teatro, la música electrónica, el cabaret y el pop. Luego habrá un show acústico de la banda Viernes, en el que su líder evocará a Virus con un cover. Más tarde, Carla Tintoré hará bailar hasta poco antes del amanecer con los beats de su house hipnótico. Ella sí sabe mezclar. ¿Todo demasiado retro? Quizás. Pero también, algo sexy y trash para los jueves por la noche.

Para información sobre los próximos jueves de fiestas Egorama comunicarse a egorama@excite.com

TEATRO



Pochoclo, varieté porteño

Sobre poemas de Homero Manzi, Enrique Cadícamo, Charles Bukowski y otros, este espectáculo de teatro musical presentado por el grupo Dalila y los Cometabrass conforma un varieté desencantado donde los personajes, entre la niebla porteña, deliran de pasión, se encuentran y desencuentran al ritmo de tangos y blues, reflexionan sobre qué podrá pasar en el 2045 y recuerdan a Niní Marshall en un radioteatro.

Los sábados a las 22.30 en el C. Cultural de la Cooperación, Sala O. Pugliese, Av. Corrientes 1543. Entrada: $ 5. Ultimas funciones.

Mendiolaza

El grupo cordobés Krapp presenta un espectáculo de danza-teatro inspirado en imágenes de pueblos serranos vistas desde una poética devastadora y feroz, entre el movimiento perpetuo y la carcajada. Los personajes habitan un submundo, subordinados a situaciones de fracaso. Con dirección de Luciana Acuña y Luis Biasotto.

Los viernes a las 21 en El Portón de Sánchez, S. de Bustamante 1034. Ent.: $ 10; estudiantes y jubilados $ 5.

MÚSICA



Reich & Sexy II

Die Toten Hosen es una de esas bandas que, como Los Ramones, juegan de local en el mundillo punk argentino. Con reiteradas visitas y un público fiel, son un pequeño fenómeno que quizá ahuyente a los no iniciados. Y es una injusticia, porque el grupo puede trascender barreras gracias a canciones sólidas, estribillos increíblemente pegadizos y una maravillosa mezcla de fuerza y humor. Aquí se recopilan los clásicos de la segunda mitad de su carrera, rarezas y lados B. Es un disco doble, pero vale la pena. Y demuestra que el alemán es, sin duda, el idioma que mejor le queda al punk rock.

Albert Pla

El cantautor catalán –famoso por la canción "Sufre como yo" incluida en la banda de sonido de *Carne trémula* de Pedro Almodóvar– vuelve a la Argentina acompañado del guitarrista flamenco Diego Cortés para recorrer su excelente repertorio más algunas canciones nuevas.

Funciones hoy y mañana a las 22 en Niceto, Niceto Vega 5510. Entradas: $ 20, $ 25 y $ 30.

VIDEO



Hable con ella

Un periodista argentino (Darío Grandinetti) se enamora de una torera (la espléndida Rosario Flores), pero pronto sobreviene la tragedia: ella queda en coma después de una cornada feroz. En el hospital, el periodista inicia otra relación con la mujer: le habla y le cuenta su vida, alentado por un enfermero que hace lo mismo con otra mujer comatosa. Así, entre el delirio y el melodrama, el último film de Pedro Almodóvar vuelve a reflexionar sobre las mujeres (como en *Todo sobre mi madre*), que están ausentes pero son las protagonistas absolutas.

Escape al paraíso

El director Nino Jacusso dirige esta comedia dramática que tiene como telón de fondo la guerra entre Turquía y el pueblo kurdo. Jacusso trabaja con el concepto del *real-acting*, con actores no profesionales. La historia, basada en hechos reales, fue escrita en colaboración con los afectados: los protagonistas son una familia kurda que escapa de Turquía y pide asilo en Suiza, donde intentan obtener los requisitos para que las autoridades les concedan el asilo político.



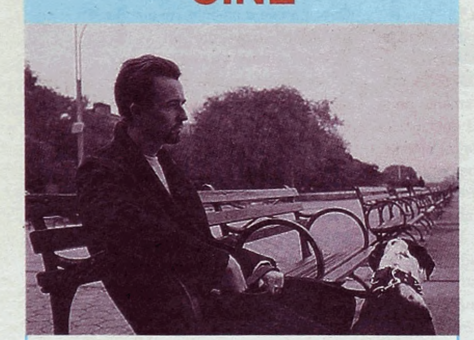
LLEGA EL QUE DURA

POR RODOLFO EDWARDS

"Llega el que dura", dicen que decía el finado Pepe Parada. El *Bar Baro* o *Bárbaro* o *Bar o Bar* puede jactarse largamente de ello. Fundado en 1969, su existencia se prolongó sin interrupciones hasta la actualidad. Al pintor Luis Felipe Noé, alguien le contó la idea de poner un bar para reunirse con colegas, a lo que respondió con un "¡bárbaro!" y ahí nace el nombre de esta leyenda urbana. Quizá sólo el Tortoni pueda compararse con el Bárbaro en eso de reunir en tertulia tal cantidad de personalidades notables del siglo que pasó. Muñecos que, ya en aquella época, eran súper mitos y participaban de las largas jornadas del Bárbaro. ¿Se imaginan a Borges y al Mono Villegas sentados, como si nada, a alguna de sus mesas? ¡Villegas y Borges juntos podrían destruir y refundar Buenos Aires millones de veces! Aunque en realidad la esencia del Bárbaro siempre fue la mezcla, la miscelánea y la lista de parroquianos ilustres es elocuente: el inolvidable Miguel Briante, el sagaz Germán García, el gallardo Jorge Asís, Raúl Santana, Rómulo Macció, Pérez Celis, el chico cósmico Federico Manuel Peralta Ramos, y un etcétera más colosal que el gordo Fasulo. Allí un artista consagrado podía confundirse sin drama con una yiranta o con algún marinero texano chupandinga y buscapleitos. En el puerto de aquel entonces, efervescente y frenético de actividad, los buques descargaban sus tripulaciones, como dados del cubilete, sobre las pecadoras calles del Bajo, cuando "la arteria 25 de Mayo" y "piringundín" eran sinónimos estrictos. Si pensamos en la década del 60 como un gran cometa, el Bárbaro sería algo así como su cola, el último destello que no quiso apagarse en una Santa María del Buen Ayre tan afecta a topadoras que embaten sin pudor contra la memoria. Mucha madera, sillones como en un living, cáscaras de maníes alfombrando el piso: ¡nacía el pub! Tal como hoy lo conocemos: un lugar donde se podía libar, comer y disfrutar de música y muestras de arte. Reinaba el jazz y había contrabajos en vez de patovicas. La pesada puerta madera, pintada por Luis Felipe Noé, perteneció a la entrada de visitas de la vieja penitenciaría de Las Heras y Pueyrredón. En épocas durísimas, el Bárbaro supo ser amparo y consuelo de artistas de todo tipo y aquellos que habían tocado fondo podían encontrarse con un humeante plato de lentejas en mesas solidarias, remanso y tregua de una ciudad que se caía a pedazos. Nos cuenta el ingeniero Roberto González Oliveira, uno de los actuales dueños del bar, que, después de la cuarta copa, los pintores solían enfervorizarse por cruces de conceptos y las piñas estallaban como granadas; el sagrado estado de debate bullía en el aire y la voz de Hugo Guerrero Martinheitz tronaba como la de Dios, anunciando los clarines del día. Sergio Renán, apuesto galán en apogeo, muchacho cejudo y porteñísimo, cambiaba las llaves del saxo del Charlie Parker que interpretó en cine, por los ardientes corazones de las damitas que pululaban por Reconquista, calle que ofició de enclave original del bar. De aquel tiempo se mantienen incólumes las pinturas de Jorge de la Vega en las vidrieras. Hablamos de una época irrepetible, de aquel momento en el que, sobre un campo de frutillas lunares, Neil Armstrong y los imberbes de Woodstock sellaban un pacto con el demonio para cerrar el siglo veinte y abrir las puertas de quién sabe qué. Si hoy salieran a pasear un rato los fantasmas del Bárbaro, ellos, que son recontramodernos, montarían en cólera al ver nuestro actual estilo cavernario, casi prehumano. Ogros toscos y desesperados que se comieron la manzana loca y eructaron un viento atroz sobre la pampa nuestra.

Está abierto todos los días y se sirven desayunos, almuerzos y cenas a precios accesibles, en Tres Sargentos 415, Ciudad de Buenos Aires. Actualmente, en el espacio de arte se puede ver la muestra de collages, ensambles y óleos de Teresa Lascano. Para información por muestras y funcionamiento llamar al 4311-6856 (Ana María o Roberto) o escribir a artemercosur@fibertel.com.ar.

CINE



La Hora 25

En la nueva película de Spike Lee, Edward Norton es Monty, un traficante que después de años de buenos negocios y vida apacible recibe la visita de la DEA. Irá a la cárcel, pero aún le queda un día para compartir con los amigos, con la familia y con Nueva York, la ciudad protagonista, con esos reflectores fantasmales que han reemplazado a las Torres Gemelas. Un film urgente y por momentos desolador, que parece el acta de defunción del sueño americano.

Retrospectiva Harun Farocki

Para quienes se perdieron los films del director alemán en el Bafici 2003, aquí hay otra oportunidad: el Instituto Goethe repone los principales títulos de su obra inclasificable. Mañana se proyecta *Trabajadores saliendo de una fábrica* (1995), el martes *Jean-Marie Straub y Danielle Huillet trabajando en una película...* (1983), el miércoles *Imágenes de prisión* (2000), el jueves *Los creadores de los mundos de consumo* (2001) y el viernes *Eye Machine I y II* (2002) y *La Presentación* (1996).

A las 14.30, 17, 19.30 y 22 hs. en la sala Lugones, Corrientes 1530.

RADIO



Música de cañerías

A partir de un concepto, un tema, una sensación, el programa conducido por Rafael Ferraiolo inventa una banda sonora. La angustia, el amor, las drogas, la vejez... y la musicalización de Wilco, Divine Comedy, Cuarteto de Nos, Bob Dylan. Además, músicos invitados visitan el piso para entrevistas y shows acústicos en vivo: ya pasaron grupos y solistas como Jaime Sin Tierra, Francisco Bochatón, Esterales, Bristol y Fantasmagoria. Y no falta la información, con novedades y una completísima agenda. Con producción de Virginia Rodríguez Cánepa.

Los viernes a las 22 por FM La Tribu, 88.7

Primera fila

Dos expertos cinéfilos (Carlos Boghossian y Fernando Alvarez) debaten, critican y comentan la actualidad del cine en nuestro país, Hollywood y el mundo. Por supuesto, la música pertenece a bandas de sonido y la selección es impecable. Además hay entrevistas a estrellas de cine e invitaciones a estrenos para los oyentes.

Los miércoles a las 20 por FM Palermo, 94.7

TELEVISIÓN



Super 8 Stories

Un apasionado registro del *backstage* de la gira europea de la No Smoking Orchestra, la banda que lidera el cineasta Emir Kusturica desde sus comienzos en Sarajevo, en 1980. Emergente del movimiento de resistencia cultural denominado Nuevo Primitivismo (surgido luego de la muerte del mariscal Tito), la NSO es una especie de multiprocesadora de la influencia musical que ejercieron en la ex Yugoslavia las músicas árabe, hindú, rusa, griega e italiana, además del rock. Bulliciosa, gritona e inspirada, la banda es tan intensa y desbordada como los films de Kusturica.

El jueves a las 23 por I-Sat

Los 10 +

Pocas cosas más apasionantes que los rankings, sobre todo si son eclécticos (porque siempre son arbitrarios.) Este programa elabora *top tens* con objetos y personajes tan diversos como las diez fortunas más colosales, los diez espías más sagaces, las diez montañas rusas más vertiginosas... Sorprendente y muy entretenido.

De lunes a viernes a las 24 por People & Arts

La oveja negra



PERSONAJES Gilad Atzmon es uno de los hijos más réprobos del Estado de Israel. A los 17 años se enroló desbordante de entusiasmo en el ejército; la experiencia de la guerra del Líbano lo transformó para siempre. Sus discos de jazz son celebrados unánimemente: pocas veces se consiguió devolverle al jazz el contenido político que alguna vez tuvo. Su primera novela, *Guía de perplejos* (que se distribuye por estos días en Buenos Aires), fue retirada de las librerías de Israel y le valió las peores acusaciones. Y sus comentarios lo convirtieron en un crítico acérrimo de su país, un defensor de la causa palestina y un militante de la única solución que considera posible: la convivencia pacífica.

POR MARIANA ENRIQUEZ

En 2052, el Instituto Alemán para la Documentación de Sión publica las memorias de Gunther Wanker, pensador de origen israelí, padre de la espiología. Hace cuarenta años que el Estado de Israel ya no existe; fue reemplazado por el Estado de Palestina. El Instituto considera pertinente la publicación porque trata de ubicar a "los estudiosos que supieron advertir e incluso condolerse con su patria antes de que ésta exhalase su alma". Y Wanker se manifestó varias veces sobre el particular. Por ejemplo: "¿Cuál era el sentido de trasplantar Occidente a Oriente? ¿Qué sentido tenía recrear América en un lugar donde el concepto de Niágara se relacionaba con el chorro de agua del inodoro y nada más?... ¿Sobre qué base fundar el sueño poético de un nuevo Mediterráneo oriental e invertir en ello dinero y enormes esfuerzos si con el precio de un pasaje aéreo uno tenía la posibilidad de encontrarse en el ombligo mismo del sueño? Porque el viejo y buen Occidente ya estaba listo y servido".

Gilad Atzmon se parece mucho al espiólogo Gunther Wanker, cuyas memorias ficticias escribió y publicó como *Guía de perplejos*, novela recién editada en la Argentina por Emecé. Nacido en Israel hace cuarenta años, es músico de jazz antes que escritor y, por sobre todas las cosas, antisionista y ferviente defensor de la lucha por la liberación del pueblo palestino. "No creo en la necesidad de la existencia del Estado de Israel. Que los judíos vivan donde quieran, en Palestina o en cualquier lugar, pero la existencia de un Estado que les da más derechos a los judíos es absurda", dice en charla con **Radar**. Atzmon se ve obligado a aclarar que de ninguna manera promueve la destrucción del pueblo israelita. "Los sionistas devotos están horrorizados ante mis opiniones, y tengo que remarcar que nunca promoví ni promoveré la violencia contra las personas. Creo que los propios israelitas son los primeros en sufrir por sus aspiraciones nacionalistas. El estado actual del sionismo lo prueba. Lo que promuevo es la disolución del Estado sionista y el establecimiento de un Estado democrático que apoye la igualdad civil. Puede lograrse."

Cuando *Guía de perplejos* se publicó en Israel, tuvo buenas críticas de los sectores más liberales, pero fue retirado de circulación dos semanas después de llegar a las librerías. Atzmon se enorgullece de haber sido censurado. "Daniel Barenboim fue declarado persona no grata por tocar a Wagner, y José Saramago provocó una crisis mayúscula porque les dijo lo que pensaba de ellos. Era el autor más vendido de Israel, y lo sacaron de las librerías o taparon con papel las tapas de sus libros. No me lo tomo en serio: desarrollaron un método clínico para rechazar cualquier forma de crítica. Y en todo caso, estoy bien acompañado en la censura."

En rigor, *Guía de perplejos* es una sátira en forma de biografía ficticia: Gunther Wanker (en inglés, literalmente "pajero") es un ex militar obsesionado con el sexo y amante de la cultura alemana que se vuelve antisionista después de sus experiencias en el ejército, cuando descubre que es un cobarde y se da de baja disparándose en el pie. Pronto emigra a Alemania, donde se destaca como intelectual, trata de seducir alemanas y desarrolla la espiología. Wanker acaba renegando de su teoría y en los últimos años de su vida vuelve al ahora Estado de Palestina para dar una conferencia. Después, desaparece. Pocos años después se publican sus memorias. La crítica María Hussein escribió: "A primera vista, el libro parece una novela trash y patética de un hombre judío cuya inseguridad neurótica lo lleva a evacuar su ira cultural seduciendo a mujeres alemanas. Pero al enmascarar su mensaje como pornosoft, el autor consigue decir algo que normalmente nunca se publica: que el proyecto sionista es un fracaso". En cualquier caso, la novela es un ejemplo de incorrección política, y Atzmon está complacido con que así sea. "Cuando pensamos en corrección política –explica–, tenemos que pensar que los que la inventaron son los que el mes pasado tiraron cientos de bombas 'inteligentes' sobre Irak. Inventaron bombas más inteligentes que su presidente, pero no tanto como para encontrar a Saddam."

Mentalidad de víctima

Gilad Atzmon vive en Londres. Cree que si pisa Israel será detenido, pero no tiene intenciones de volver a su patria. Lo más sorprendente es que, alguna vez, estuvo dispuesto a luchar por Israel. A los diecisiete años se unió al ejército israelí y participó de la guerra contra el Líbano. En uno de los artículos publicados en su website (*www.gilad.co.uk*) explica: "Estaba encantado de ser una víctima judía y pasar el resto de mi vida culpando al mundo de ser antisemita. Pero cuando fui un soldado israelí me di cuenta de que no era una víctima: era un opresor. Nunca olvidaré mi visita a Anzar, un campo de concentración israelí en tierra libanesa. Lo que vi fue la mayor representación de opresión y abuso. Después de eso, no pude seguir conviviendo con la idea de que todo se hacía por mi bien. No podía soportar que mi existencia como israelita estuviera relacionada con la dominación sobre los palestinos. Comprendí que mi identidad está basada en la negación del legítimo derecho de gente inocente a volver a su tierra natal. Comprendí que mi existencia como israelita está basada en la completa ignorancia del Otro. En ese momento, mi autodefinición como víctima se evaporó".

¿Estuvo alguna vez bajo fuego?

–Nunca le disparé a nadie. Una sola vez estuve bajo artillería. Pero era un entusiasta. Cuando tuve un accidente y estuve en el hospital durante un año, volví a unirme al ejército con bastón y fui a una unidad comando como voluntario. Entonces empezó la guerra del Líbano. No estaba listo para pelear, pero estuve ahí y vi todo. Fue devastador. Un cuartel en el Líbano voló por un atentado suicida, y yo debía ir al rescate en un helicóptero. Me dije "que se vayan a la mierda, ¿por qué se metieron en el Líbano?". No quería tener nada que ver con el ejército israelí. Estaba dispuesto a dispararme en el pie, como Wanker. Cuanto más me daba cuenta de la masiva destrucción infligida a los palestinos y los árabes por los israelitas, más apoyaba la actividad de liberación palestina. No soy un pacifista: hay que pelear. Mi papá fue un terrorista judío antibritánico. Para mí es un héroe; para mí también Arafat es un héroe. No veo a los palestinos como suicidas, sino como héroes kamikazes. Y culpo a los israelitas por esos jóvenes tan oprimidos que pierden su pasión por la vida.

¿Cree que los palestinos lo consideran un aliado?

–Algunos. Supongo que no confían en mí, y está bien porque no deberían confiar en un israelita. Palestina era como Italia, un lugar con muchas culturas diferentes, hasta tenía ciudades cristianas con iglesias bellísimas; un lugar bastante occidental. Desde que está el sionismo, se va mucha más gente de la que se radica en Israel. Pero presio-



nan a la gente para que se quede, y manipulan información. En realidad, no había un conflicto entre árabes judíos y árabes musulmanes antes del nacimiento de Israel.

Le preocupa mucho el tema de la victimización...

–Tengo artículos escritos sobre eso. Hay una diferencia entre *víctima* y *mentalidad de víctima*. *Víctima* es alguien inocente. Eran inocentes los judíos que sufrieron el Holocausto. Pero lo que pasó después con el sionismo no es inocente. Quiero reflexionar sobre la diferencia entre ser inocente y abusar de la idea de la inocencia. Si bien es cierto que los judíos tenían mucha razón para considerarse víctimas, ya han dejado de serlo. Ahora tienen un Estado, un ejército poderoso y un arsenal nuclear lo suficientemente grande como para destruir nuestro planeta.

Muchos de sus críticos creen que estos conceptos son antisemitas.

–Sí, me acusan de padecer antisemitismo internalizado. La gente cree que me odio a mí mismo, pero en general odio mucho más a los demás.

Provócame

Atzmon decidió exiliarse hace aproximadamente diez años. Quiso irse de Israel por primera vez a los 24, pero en esa época era un productor discográfico exitoso, y lo asustaba comenzar desde la nada en otro lugar. Pero a los 31 no soportó más e hizo las valijas. “Lo que más amaba eran aquellas cosas que no tenían nada que ver con los israelitas. Me gustaba ir a la Vieja Ciudad de Jerusalén, comer cosas típicas, y estar con los árabes. Nada de los israelitas me hacía sentir ninguna forma de pertenencia. Ahora, cuando siento nostalgia, me voy a comer a los restaurantes libaneses.”

El hombre tiene varias vidas. Ya dejó atrás una carrera como productor especializado en cantantes femeninas, y también un desastroso intento de ser piloto civil. Cuando llegó a Inglaterra, creyó que lo suyo era la academia. Llegó y completó un master en Filosofía. Dio clases un tiempo. Tampoco le gustó. Recién entonces tomó la decisión de dedicarse casi exclusivamente a la música, y formó una banda, la Orient House Ensemble, con la que acaba de editar su octavo disco, titulado *Exile*.

Pero su paso por la academia le dejó otro tema con el que ensañarse en su carrera como provocador profesional. “La universidad es el lugar para la gente más aburrida del planeta y definitivamente no la más inteligente. Entendí que quería escribir mi filosofía en una forma distinta, y la forma que elegí fue la ficción.” En *Guía de perplejos* aplica la espiología y escribe: “El problema central que se halla en la raíz de la espiología incumbe a la estructura onanista de la sociedad demócrata liberal. La investigación espiológica trata de rastrear las raíces de la mentira misma con la ayuda de modelos de consumo pornográficos”. En realidad, se ríe, puede ser vista como una sátira de la academia. “Estudios gays, estudios de mujeres, posmodernismo... es gente que no dice nada nuevo. Lo único que pudieron inventar es vocabulario. Es su única preocupación. La espiología es un vocabulario: uno puede escribir un montón de artículos sin decir nada aplicando las diferentes formas de usar la palabra.” En la novela, se despacha a gusto: “Por inspiración de la corriente posmoderna agonizante, los frívolos y los mediocres comenzaron a ampliar su universo terminológico mediante el uso de palabras vacías. Así llegaron al mundo las concepciones post histórica, post sionista, post teatral, post sexual y hasta se inventaron dictadores post modernos. Algunos estudiantes de la carrera de diseño de una conocida escuela de arte se ocuparon de desarrollar la post puerta, el post cochecito de bebé, el post pocillo de café, etcétera”. Hace poco, Robert Wyatt (legendario músico que acaba de producir) le dijo que no podía pensar en una sola persona, categoría, género o grupo político que pudiera leer el libro sin sentirse tocado. Lo complace esta opinión. No respeta a muchos académicos, a excepción del argentino Ernesto Laclau, con quien comparte puntos de vista. Y en literatura, se siente cerca de Michel Houellebecq, el autor francés. Tienen algunas similitudes: la distancia con la novela narrativa convencional, lo autobiográfico, la referencia a la sexualidad disfuncional, el hastío. “Houellebecq me gusta porque dice cosas interesantes a través de un personaje completamente patético. Yo traté de hacer lo mismo. La gente que no entiende el libro sufre de una severa falta de sentido del humor. A lo mejor generalizo: quizá no pueden soportar *mi* sentido del humor, que es muy particular.”

Desde el exilio

Donde Gilad Atzmon se siente más cómodo es en el jazz. Durante varios años fue parte de los Blockheads, la banda que acompañaba al legendario músico new wave Ian Dury (que falleció hace tres años). Con ellos logró grabar junto a Sinéad O'Connor, Robbie Williams y hasta Paul McCartney. Su proyecto musical es totalmente coherente con su militancia y su infinito entusiasmo: quiere combinar política y música. En los '50 y '60 el jazz estaba asociado al movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos; Atzmon quiere que su música esté asociada con la lucha del pueblo palestino. En el booklet del CD escribe: “¿Cómo puede un pueblo que ha sufrido tanto y durante tanto tiempo infligirle tanto dolor a otro pueblo?”. Y el primer tema arranca con la voz de la cantante palestina Reem Kelani, otra exiliada. Todos los músicos que tocan en *Exile* son exiliados. Atzmon busca una hibridación cultural: “La banda trata de remover las innecesarias barreras entre las culturas judía y árabe, y enfatiza la similitud entre dos pueblos que alguna vez vivieron en armonía”. La crítica lo celebró. John Fordham escribió en *The Guardian*: “Atzmon es un maestro de la dinámica y de la construcción, mezclando lirismo con disgregaciones a lo Coltrane, una combinación que podría darle una formidable reputación internacional como solista. Pero su misión de restituirle al jazz la impronta político-cultural que tuvo en la primera época del bop y el free jazz lo convierte en algo mayor”.

Exile tiene elementos de jazz, de folklore de los Balcanes, de música árabe. Él adora a Piazzolla, Charlie Parker, David Douglas, Miles Davis. Claro está, reniega del folklore israelita: “No hay nada auténtico en lo que se llama ‘música judía’. Cosas como el klezmer y el llamado ‘folk israelita’ tienen más que ver con la música de los Balcanes y la música oriental, sólo que tocada espantosamente mal por los klezmers israelitas. Es como los restaurantes ‘judíos’. ¡Venden comida palestina!”.

En el disco hay varios elementos subversivos: desde el nombre de la banda (“Orient House” se refiere al cuartel general de la Autoridad Palestina en Jerusalén) hasta temas como “Al Quds”, un himno militar de la guerra del '67 reinterpretado con letra del poeta palestino Mahmoud Darwish o una antigua balada judía que cuenta sobre una ciudad destruida por un pogrom antisemita retitulada “Jenin”, en honor al devastado campo de refugiados palestino. Con el disco, Atzmon trata de demostrar que judíos y palestinos pueden trabajar juntos, y crear juntos. Es su forma de lucha: “Tenemos que usar nuestros cerebros porque no tenemos armas. Nuestra forma de pelear es gritar tan fuerte como podamos, ser entretenidos y excitantes”. Por eso mismo, no volvería a trabajar como productor, salvo que se cruce en su camino otro artista de la talla de Wyatt. Por supuesto, también tiene opinión formada sobre el estado de la música actual. “Hace veinte años que la música suena como plástico. Incluso *Exile* es bastante plástico porque la tecnología es plastificada... Pero ¿qué puedo hacer? No puedo luchar con todo: tendría que destruir Israel, Estados Unidos, la tecnología... (*risas*) No soporto que la música sea ‘linda’. Uno escucha a Norah Jones y lo que hace es muy lindo. Lo digo en serio; es un buen disco. Pero es sólo eso. Uno escucha a Coltrane y quiere llorar. Uno escucha a Norah Jones y quiere cenar. Lo último que quieren las corporaciones es que nos conmovamos estéticamente. El estado supremo de la existencia es el éxtasis, la pérdida de control. La estética debería llevar a ese lugar: Norah Jones no llega allí, y por eso ganó el Grammy. Ahora mismo estoy negociando con un sello grande para grabar con cuerdas. Es una idea interesante, pero sé que quieren convertirme en un producto de restaurant. Rechazo eso. Quiero entrar en las casas de la gente para causar problemas.” R

Las reglas del juego







DANZA Inspirada en los recuerdos de niñez provinciana de su directora, Viviana Iasparra, Baile de campo rescata la danza del mundo formal y estilizado donde languidece y la arroja a esa eterna arena de infancia donde correr, esconderse y trepar son placeres tan vertiginosos como cotidianos.

POR CECILIA SOSA

¿Si todo fuera sólo un juego? Algo de ese aliento parece deslizarse en *Baile de campo*, una coreografía creada y dirigida por Viviana Iasparra en la que siete jóvenes intérpretes logran hacer de sus cuerpos una caja de resonancia de emociones disímiles y contradictorias. Esta vez, la directora de *Una chiva y muchos cuervos* y *Puro afecto* se sumergió en las imágenes y sensaciones de su infancia y adolescencia en 25 de Mayo, un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires, para recrear una obra signada por las inefables y equívocas reglas de lo lúdico. "Pensé en mi infancia en el campo y en el riesgo que siempre tienen los juegos infantiles. A partir de ahí trabajamos con movimientos filogenéticos, que no necesitan ser aprendidos, sino que surgen naturalmente: correr,, saltar, traccionar, trepar", dice Iasparra.

Así, la temporalidad suspendida del juego aparece en escena de manera vívida, sin necesidad de palabras: se filtra en el aire contenido o en la respiración agitada de una vertiginosa escondida sobre y bajo las mesas, o en los huecos abiertos por construcciones montadas sólo por la musicalidad de su desmoronamiento. Y fundamentalmente en los cuerpos que se buscan y persiguen, chocan, abrazan, pelean y repelen en una danza por momentos frenética, por momentos suave, pero siempre sutil, compleja y contradictoria. Como los deseos. "Me interesó investigar el tiempo en el que todo eso ocurría. Hay un descanso, una respiración en el interior del propio juego", dice Iasparra.

El trabajo comenzó con elementos cotidianos, típicos de la rutina de la infancia: tablones de maderas, mesas, bolsas rellenas, bombitas de agua. "El escenario es muy cercano al público. Todo el mundo se escondió alguna vez debajo de una mesa", comenta la coreógrafa. Por momentos, cuando el vértigo de las esquinitas o el pica-pica se aquieta, contra el marco negro de la sala despojada se recortan escenas luminosas, breves, casi surreales: los zapatos de taco de las que –en tránsito a la adolescencia- ya refinan la coquetería; un cuerpo suspendido y artificialmente clavado a la pared; la danza de la "virgencita de blanco" o la intimidad muda de una charla femenina. Una de las escenas parece incluso recrear ese momento de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar, en el que Talita se debate suspendida sobre un tablón entre Olivera y su marido. Pero sin marido.

Aunque todo parece transcurrir según el pulso del espacio cerrado del juego, el trabajo escénico, en realidad, está profundamente pautado. "Se empezó a trabajar a partir de improvisaciones que luego se pautaron, tratando de que esa materialidad no se volviera mecánica. La obra está totalmente secuenciada pero fluye como si fuera totalmente natural", dice. A pesar de que la obra cuenta con el subsidio a la creación de Prodanza y el Instituto Nacional del Teatro, en *Baile de campo* resulta difícil hablar de "danza" en sentido estricto. El cuerpo parece vivir sus arranques e implosiones desde los lugares más cotidianos, con sus dinámicas apenas potenciadas y sus recaídas apenas acentuadas. No hay poses sino estados de tránsito, pasajes. Tras esa técnica elusiva se oculta una fuerte toma de postura respecto de la danza en la discusión contemporánea. "Me interesa que los intérpretes no se vean como bailarines sino como personas que accionan o reaccionan, que corren como cualquiera corre un colectivo. Hay tanta belleza en el gran salto de un bailarín clásico como en las cadenas de hombres que trasladan cajones o ladrillos en la calle. Son escenas perfectas; con eso alcanza. Eso es lo que yo entiendo por poética", dice Iasparra, que reparte su trabajo docente entre el Centro de Investigación Cinematográfica, el Centro Cultural Rojas y su propio estudio de Palermo.

Baile de campo es también el debut escénico de Timoteo Padilla, el hijo de la coreógrafa, de 7 años, que hace aparecer con toda evidencia y simplicidad el hecho de la danza como momento vital. "Él juega todo el tiempo, y esa tranquilidad se le nota. Pasó algo raro: al principio podríano haber estado, pero ahora al resto del grupo le cuesta encontrarse sin él", dice la madre-coreógrafa. Por imitación o repetición, Javier Radrizzani, Gabriela Iasparra, Violeta Buchbinder, Ana Morán, Juan Irurzun y Verónica Jordán se encuentran en ese universo de afectividades lábiles que permite el paso del abrazo fraternal a la repulsión, del juego sensual a la huida muda, casi histérica. Mucho ayudan la banda sonora de Gabriel Paiuk, la puesta de luces de Iván Nirich y el diseño escenográfico de Eubel.

Antes de pasar al Portón de Sánchez, la obra se mostró brevemente en el estudio de Iasparra, donde un grupo de alumnos de la carrera de Artes Combinadas de la UBA subrayó la profunda sensualidad que emanaba la obra. "No fue algo especialmente buscado", dice Iasparra. "En todo caso se buscó mostrar las relaciones afectivas que surgen en las barritas de adolescentes. La sexualidad y la seducción forman parte de la vida de las personas tanto como la pelea. Eso se ve en el abrazo de los boxeadores."

Pero, como todo juego, la obra también implica la existencia de un afuera que se filtra a través de sombras agigantadas. Un afuera cuyas reglas tal vez, y sólo tal vez, sean otras; porque el juego –ya lo dijo Georg Gadamer– muestra el mundo "tal como es". R

Baile de campo se presenta los domingos de mayo y junio a las 19 en el Portón de Sánchez, Sánchez de Bustamante 1034. Reservas: 4863-2848.



Camarada Godzilla

POR MARTÍN PÉREZ

CINE La historia es lo mejor de Bond con lo mejor de Welles: un dictador comunista fanático del cine secuestra, a fines de los '70, al mejor director de su peor enemigo y lo obliga a filmar para él y su pueblo. El escenario: Corea del Norte y del Sur. El director: Shin Sang-ok, considerado el Orson Welles de Corea. El villano: el hoy célebre Kim Jong-il. El resultado: la increíble *Pulgasari*. Aunque usted no lo crea.

Un monstruo del pueblo. Eso es Pulgasari, una bestia que se alimenta de acero, con unos cuernos enormes y un apetito insaciable. Creación de un herrero encerrado por un malévolo rey que oprime a su pueblo, Pulgasari comienza siendo un pequeño muñeco moldeado con arroz y tierra, que cobra vida cuando accidentalmente le cae una gota de la sangre de la hija de su escultor. Mientras los granjeros se mueren de hambre bajo una ley injusta, la última creación del herrero se alimenta de acero y no deja de crecer. Cuando alcanza un tamaño que le permite aplastar a una persona de un solo pisotón, el monstruo justiciero lidera el asalto de un ejército de granjeros contra la fortaleza del rey. Con el enemigo vencido, Pulgasari no puede evitar volverse contra los granjeros. Aún hambriento de acero a pesar de la batalla ganada, el monstruo comienza a alimentarse con las herramientas de su pueblo. Pero la pesadilla termina cuando la hija del herrero que le dio vida se sacrifica entregándose como alimento de la bestia. Al comérsela sin darse cuenta junto a una campana tañida por ella, Pulgasari se convierte en una estatua de piedra que se derrumba en miles de pedazos. Pero en un extraño giro de la trama, un pequeño Pulgasari hará su aparición antes de que la película llegue a terminar.

Filmada en Corea del Norte en 1985, pero recién exhibida fuera de sus fronteras en 1998 en Japón y editada recientemente en video en Estados Unidos, *Pulgasari* es la obra final de una colaboración cinematográfica que tal vez sea la más extraña e inverosímil de la historia del cine oriental. O de cualquier otra cinematografía. Libremente basada en una leyenda del siglo XIV, aunque no menos inspirada en Godzilla, *Pulgasari* fue realizada gracias a la colaboración de los expertos japoneses en efectos especiales que realizaron *Godzilla 1985*. No sólo eso: quien lució el traje de Pulgasari durante todo el film fue nada menos que el legendario Kempachiro Satsuma, el que la leyenda de Godzilla señala como el segundo actor en lucir el traje del legendario monstruo japonés. Pero detrás de las cámaras de esta increíble producción norcoreana estaba el surcoreano Shin Sang-ok, considerado como el Orson Welles de Corea, que a fines de los 70 fue secuestrado nada menos que por Kim Jong-il. Actual líder de la díscola Corea del Norte, que no teme desafiar al imperialismo norteamericano con su carrera nuclear, Kim era entonces apenas el sucesor de su padre, por lo que tenía tiempo para preocuparse por su verdadera pasión: el cine. Así fue como secuestró a su admirado Shin, para obligarlo a filmar para él. Y para su pueblo, por supuesto.

Secuestro en Hong Kong

"El deber del cine actual es el de contribuir al desarrollo del pueblo hasta que se conviertan en verdaderos comunistas... Esta tarea histórica requiere, por sobre todas las cosas, una transformación revolucionaria de la práctica de la dirección", escribió Kim Jong-il en su libro *Sobre el arte del cine*, publicado en 1973. Con esta cita es que el periodista John Gorenfeld comienza su artículo –publicado por la revista online Salon y por el diario británico *The Guardian*– sobre la odisea de Shin Sang-ok, el director de cine secuestrado por un dictador comunista para que dirija todas las películas que fueran necesarias hasta alcanzar aquella histórica tarea. "Fue una verdadera locura", le explicó Shin a Gorenfeld. "Siempre odié el comunismo, pero tuve que pretender que era un devoto de esa ideología para poder soñar con escapar alguna vez."

Según cuenta Shin en sus memorias, tituladas *El Reino de Kim*, su odisea comenzó cuando cayó en desgracia ante el líder de Corea del Sur, el general Park Chung-hee. Considerado como el modernizador del cine coreano de posguerra, Shin y su esposa, la actriz Choi Eun-hee, formaron parte de la comunidad artística de Seúl hasta que, después de rodar al menos sesenta películas en dos décadas, el general Park decidió cerrar el estudio del matrimonio y sus carreras parecían terminadas. Pero ahí es donde ingresó en la historia de Shin el cinéfilo dictador de Corea del Norte. Peleado con su propio estudio cinematográfico Mount Paektu Creative Group, Kim se enteró de que habían clausurado los estudios Shin Films y decidió secuestrar al director y a su esposa.

Como en la mejor película de espionaje, infiltró su productora con agentes norcoreanos fingiendo ser productores, y los hizo viajar a Hong Kong. Allí fueron capturados, y llevados a Pyongyang. Shin cuenta en sus memorias –que sólo fueron publicadas en coreano, aunque Gorenfeld leyó una traducción al inglés proporcionada por el propio Shin– que, como una vez allí intentó escaparse varias veces, fue separado de su mujer y encarcelado durante cuatro años en una prisión de máxima seguridad. Recién en 1983 fue liberado y se le permitió reencontrarse con su esposa en una recepción oficial organizada por el propio Kim, quien les reveló la increíble razón por la que los habían llevado hasta ahí.

"Nuestros directores de cine no tienen nuevas ideas, y sus películas están llenas de las mismas expresiones y guiones, las mismas redundancias. No hacen lo que yo les he pedido", explicó el dictador, que se disculpó por el maltrato del que había sido objeto la pareja desde su captura. Y les explicó que les pagaría un salario de tres millones por año si servían como modelo para la industria del cine de Pyongyang, y le decían al mundo que habían huido a Corea del Norte en busca de libertad artística.

Libertad en Viena

Al volante del Mercedes con que se desplazaba de su nuevo y lujoso hogar a las nuevas instalaciones de Shin Films en Pyongyang, el director surcoreano no dejaba de idear planes de fuga mientras trabajaba para su nuevo jefe. Sorprendentemente, a la hora de elegir temas para sus films encontró muchas menos restricciones de las que se imaginaba. "En mis películas incluso se vio el primer beso en la pantalla de la historia del cine de Corea del Norte", se vanaglorió un par de años atrás en una entrevista con el *Seoul Times*. Todas las ideas para sus films, sin embargo, se desarrollaron a partir de entrevistas con Kim. Y al dictador sólo le interesaba filmar historias que le inyectasen al mundo cierto miedo hacia Corea del Norte, pero que al mismo tiempo mejorasen la imagen internacional que tenía su país.

Luchando entre aquella libertad y esas limitaciones, Shin asegura que durante su forzoso exilio en Corea del Norte llegó a realizar una película que considera como la obra maestra de su carrera. Según le contó el propio director a Gorenfeld, se trata de *Escape* (1984), la trágica historia de una familia coreana que vivió en Manchuria durante los años 20, atrapada entre la represión japonesa y la deshonestidad de sus vecinos. Pero no por esa película Shin dejó de pensar en escaparse. Tuvo su primera oportunidad durante un viaje a Berlín Oriental en busca de locaciones, cuando pasó del brazo de su esposa frente a la embajada norteamericana, pero escoltado demasiado cerca por los agentes del régimen de Kim. Finalmente, el momento de huir llegó luego del rodaje de *Pulgasari*, cuando el dictador comenzó a soñar con realizar su largamente ambicionada remake asiática de *El conquistador*, aquel film con John Wayne interpretando a Genghis Khan. Shin logró convencer a Kim que ese film sería mucho más exportable si se coproducía con alguna productora europea, y así fue como logró viajar a Viena con su esposa, donde –con la ayuda de un periodista japonés– logró escaparse de sus custodios y pedir asilo en la embajada norteamericana.

Avergonzado por la huida de su director estrella, Kim olvidó a *Pulgasari* en un depósito, hasta aquel estreno del film –devenido de culto– en Japón poco más de un lustro atrás. Aunque la increíble historia de Shin Sang-ok nunca fue confirmada oficialmente por el régimen de Pyongyang, con el correr de los años cada uno de sus dichos se ha ido confirmando. Incluso la recurrente obsesión cinematográfica de su antiguo mecenas, que invita regularmente –según informó la BBC– a productores europeos a ver los films que produce Corea del Norte, sólo para que éstos se disculpen explicándole que son demasiado localistas. Excepto *Pulgasari*, claro está, el pariente comunista de *Godzilla*, que finalmente se ha terminado asomando al mundo. R